BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XVIII - NUMERO 3 - MARZO 1957

Sommario

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, G.B. CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma Via Cola di Rienzo, 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, Via Caio Mario, 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XVIII - NUMERO 3 - MARZO 1957

Elia Kazan genesi di uno stile

di EUGENE ARCHER

La macchina da presa mette a fuoco una donna che cammina lungo la strada non pavimentata di una piccola città della California. E' una figura vestita di nero, con un pesante velo sul viso, in sinistro contrasto con gli sfumati colori pastello dello sfondo. La « camera » la segue, e poi cambia angolazione per riprendere un gruppetto di osservatori pettegoli che bisbigliano dietro una vetrina di negozio, mentre sul vetro si riflette il passaggio della donna. Un altro stacco e il punto di vista è rovesciato: la « camera » si muove in panoramica per seguire la donna che si avvicina dalla destra, poi si ferma bruscamente mentre lei oltrepassa la figura di un adolescente biondo, vestito di bianco. Un improvviso accordo musicale, in coincidenza con l'arresto della macchina da presa, fa concentrare l'attenzione del pubblico sul ragazzo. Egli fissa la figura della donna che è passata, poi inaspettatamente balza in piedi e corre per qualche metro dietro di lei — poi si ferma, bruscamente come prima. Nuovo stacco e primo piano della donna velata, che continua a camminare; essa attraversa lo schermo in primo piano, mentre dietro di lei il ragazzo continua a fissarla con le mani in tasca, camminando avanti e indietro, in preda ad una profonda indecisione.

Elia Kazan è un regista con un preciso stile personale, e la sequenza iniziale di *East of Eden* (*La valle dell'Eden,* 1955) illustra chiaramente questa qualità. Senza una parola di dialogo, si è delineato un conflitto e si è destata la curiosità del pubblico: il contrasto fra la donna misteriosa dall'aria decisa ed il bel ragazzo ingenuo ed esitante è infatti di presa immediata. Il fluido movimento della macchina da presa che segue la donna è bruscamente interrotto dall'inaspettata apparizione del ragazzo, i cui gesti improvvisi e pause imbarazzate sottolineate dalla macchina da presa e dalla colonna sonora, fanno immediatamente capire che il conflitto sarà violento. Pochi film cominciano con un esempio così vivido di simbolismo visivo.

La comprensione della natura visiva del mezzo espressivo cine-

matografico è una delle maggiori qualità di Elia Kazan. Il record registico di Kazan è significativo: dal 1945 egli ha diretto undici film (1), alla maggior parte dei quali ha arriso un successo sia artistico che commerciale. Tre suoi film sono stati premiati come « i migliori dell'anno » dai critici di New York; due hanno avuto l'Oscar. Nove attori hanno vinto l'Oscar per avere interpretato film di Kazan, e ventuno attori dei suoi film sono stati candidati all'Oscar. Kazan è uno dei pochi registi il cui nome è stimato dal grande pubblico, ed ha ottenuto in compenso una libertà di azione molto rara ad Hollywood. Oggi, oltre al privilegio di scegliere i soggetti, gli attori ed i tecnici che preferisce, senza alcun riguardo alle indicazioni del « box office », Kazan ha il finanziamento assicurato per qualsiasi progetto intenda realizzare.

Realismo di superficie

Al contrario di molti altri registi hollywoodiani, Kazan ha fatto il proprio tirocinio nel teatro di prosa. In qualità di membro del « Group Theatre » egli recitò nelle commedie di Clifford Odets, insieme a John Garfield, Lee J. Cobb ed altri professionisti che poi dovevano continuare a lavorare con lui ad Hollywood. Verso il 1940 Kazan sostenne le parti di gangster in alcuni film, fra cui *City for Conquest* (*La città del peccato*). Ma il primo grande successo lo ottenne come regista di teatro, mettendo in scena la commedia di Thornton Wilder *The Skin fo Our Teeth* cui venne assegnato il premio Pulitzer nel 1942. Seguirono *One Touch of Venus, Harriet, Jacobowski and the Colonel.* Nel 1944 Kazan era considerato uno dei più promettenti registi di Broadway, e dovette a questa reputazione il fatto di venir chiamato ad Hollywood per dirigere il suo primo film con la 20th Century Fox.

Gli affidarono *A Tre Grows in Brooklin* (*Un albero cresce a Brooklyn,* 1945), una assegnazione insolita per un principiante; il film era l'adattamento di un romanzo molto popolare, aveva avuto uno stanziamento notevole ed era considerato uno dei film di prestigio della casa produttrice. Non ebbe un successo indiscriminato per due motivi: eccessiva lunghezza e sovrabbondanza di episodi, il che denotava la immaturità di Kazan circa le esigenze di tempo e

(1) L'Autore non tiene conto di *Baby Doll*: il suo esame giunge fino a *East of Eden* (La valle dell'Eden, 1955). (*N.d.R.*)

di continuità proprie del cinema. Come prima prova, tuttavia, il film rappresentò un risultato considerevole. L'innata inclinazione di Kazan per il nuovo mezzo espressivo si rivelò subito nella varietà di movimenti della macchina da presa e nella intensità delle scene drammatiche. L'atmosfera degli « Slums » di Brooklyn, ricordo di un nostalgico passato, venne rievocata con grande cura. L'attenzione di Kazan per il dettaglio — qualità che è poi divenuta una delle caratteristiche del suo stile — non è mai stata più evidente che nella sequenza in cui la macchina da presa esamina con lucida precisione un vecchio letto di ferro dalla vernice scrostata, i buchi delle coperte, le dure linee scavate sul volto dell'eroina. Il commento musicale era volutamente assente, tranne un organetto che strimpellava motivi popolari del tempo durante le scene della strada. L'estremo realismo del film, invece di accentuare l'artificiosità dell'intreccio, servì a rendere più comprensibili i sentimenti. Gli attori erano credibili e consistenti nelle loro caratterizzazioni, e Kazan li tenne costantemente in movimento, occupati in innumerevoli faccende funzionali — come lavare i piatti, giocare alle carte, cucinare e strofinare i pavimenti. Questa impronta di genuinità data ai personaggi ed all'ambiente finì per rendere toccante il film, nonostante certe macchinosità dell'intreccio. Colpiscono soprattutto alcune forti sequenze: la scena in cui la famiglia attende il padre — un simpatico ubriacone che deve ritornare da una festa nuziale — e pateticamente cerca di organizzare un trattenimento nel modesto alloggio; la giovane madre precocemente indurita che lotta per conservare il proprio amore al marito, e lo incoraggia a parlare ottimisticamente finchè si sente incapace di resistere oltre alla situazione e gli grida di smetterla. (Il brusco passaggio di stati d'animo in questa scena rivela il cambiamento sopravvenuto nella relazione tra marito e moglie). Un'altra convincente scena mostra la donna in preda alle doglie del parto, che parla in delirio del marito morto mentre la figlia sta ad ascoltarla e sente lentamente sorgere dentro di sè la consapevolezza del loro comune affetto. Tali scene sono eminentemente teatrali, perchè il principale effetto deriva dalla recitazione e dal dialogo piuttosto che da mezzi espressivi specificatamente cinematografici; ma la loro forza di rappresentazione indica non solo l'enorme talento di Kazan nel sostenere i momenti di intensità, bensì anche l'intelligenza con cui egli riesce a trasferire il suo teatralismo in un'opera sotto altri aspetti già cinematografica.

Dopo questo eccellente inizio, il secondo film di Kazan *The Sea of Grass* (*Il mare d'erba,* 1947) fu deludente. Il ricordo di questo film, oggi, deve essere imbarazzante per lo stesso Kazan, poichè la completa mancanza di pregi e l'assenza di quelle qualità stilistiche che da lui era lecito aspettarsi si possono spiegare solo con l'ancora scarsa familiarità del regista con il cinema, e con la sua probabile antipatia per il soggetto trattato. L'intreccio deriva dalla serie tradizionale di *Way down East* e *East Lynne*: una ragazza dell'Est sposa un allevatore di bestiame, lo trova incompatibile col suo carattere, viene attratta da un amico di famiglia, partorisce un bambino illegittimo ed è cacciata via, al freddo e al gelo. Impiegando una tecnica noiosa come l'intreccio, Kazan raggiunge solo un effetto interessante: una lunga panoramica su grandi distese di erba ondeggiante, mentre l'eroe del West spiega l'origine del proprio impero.

Il fallimento di *The Sea of Grass* influì poco sulla carriera di Kazan. Nel 1947 egli aveva già curato tra gli altri la messa in scena teatrale di due lavori di notevole significato sociale (*Deep Are the Roots* — storia di un amore fra una ragazza bianca del Sud ed un soldato negro — e *All My Sons* di Arthur Miller); ed il suo terzo film, *Boomerang* (*Boomerang, l'arma che uccide,* 1947), gli procurò una solida posizione ad Hollywood. *Boomerang* era un saggio della nuova tecnica semi-documentaristica impiegata da Louis de Rochemont in *House on 92.th Street* e *13, Rue Madeleine,* due film che ebbero una certa popolarità nel dopoguerra. (Ma gran parte dell'entusiasmo per il nuovo metodo derivò dal successo di critica ottenuto in America dai film neorealisti *Roma, città aperta* e *Sciuscià*). Per de Rochemont, il neorealismo consisteva nello scegliere una storia basata su un fatto vero, e nel girarla sui luoghi in cui il fatto era realmente accaduto, trasferendo la tecnica dei notiziari di attualità in un lungometraggio a soggetto. Sebbene da questa concezione non venisse fuori un *Paisà* americano, il metodo aveva i suoi lati buoni. Kazan dimostrò di essere il regista ideale per una tale tecnica, e *Boomerang* ricevette una accoglienza favorevole. La storia manca di approfondimento — un magistrato si convince che l'imputato di assassinio contro cui egli svolge l'accusa è innocente, e riesce a provarlo in udienza nonostante le opposizioni politiche — ma riesce convincente sullo schermo. Il film non approfondisce i rapporti umani dei personaggi, ma ciò nonostante sfoggia un realismo di superficie di gran lunga superiore a quello della maggior

parte dei film americani. *Boomerang* presenta una nitida fotografia, un complesso di bravi attori per lo più poco conosciuti (nella maggior parte erano attori di teatro) e gradua abilmente la tensione drammatica fino alla scena culminante. Non c'è commento musicale. Sebbene il film non fosse un dramma socialmente significativo, risultò tuttavia una efficace opera di regia, e per la prima volta dimostrò l'abilità tecnica di Kazan come regista cinematografico.

Il nuovo film di Kazan, *Gentleman's Agreement* (*Barriera invisibile*, 1948), fu il più impegnativo prodotto dalla Fox in quell'anno: una produzione di largo costo, con un complesso di noti attori ed un grosso soggetto inedito per lo schermo, l'antisemitismo. Il film ottenne un grande successo di pubblico, fu premiato dai critici di New York ed ebbe l'Oscar come miglior film dell'anno, benchè in quello stesso anno fossero usciti in America *Great Expectations* (*Grandi speranze*) e *Odd Man Out* (*Il fuggiasco*). Però il successo non fu del tutto giustificato. Kazan si era ovviamente entusiasmato del soggetto ma non era stato ben servito dalla sceneggiatura — una riduzione scorrevole e vuota di un romanzo popolare — fatta da Moss Hart. L'argomento era interessante, ma l'eroe — un giornalista-crociato che si finge ebreo — era scarsamente convincente. E sebbene l'eroina fosse una creazione originale (resa ancora più efficace per la recitazione di Dorothy Mc Guire, che aveva già offerto una memorabile interpretazione in *A Tree Grows in Brooklyn*), la presentazione del problema centrale si riduceva ad un tipico litigio fra innamorati, risolto poi alla stretta finale. La superficialità dell'intreccio venne messa in rilievo dalla tecnica realistica di Kazan; studiatamente evitando luci e musiche di tipo romantico, Kazan commise l'errore di voler far passare per vera una storia che invece non lo era affatto. Forse un trattamento più romantico sarebbe servito per mascherare l'artificiosità del dialogo; così com'era, il film risultò monotono e didattico. Inoltre una nitida fotografia metteva in rilievo l'insufficienza della recitazione che — fatta eccezione per i personaggi interpretati dalla Mc Guire, da John Garfield e Celeste Holm — risultava convenzionale. *Gentleman's Agreement* comunque non è affatto un brutto film, ma solo un film di medio calibro. Ed è significativo che, tramontata l'attualità del soggetto, vari eminenti critici che lo avevano sopravvalutato al suo apparire cominciarono a rivedere il proprio giudizio, col risultato che oggi il film è più bistrattato di quel che meriti.

Sembra però che Kazan abbia appreso qualcosa da *Gentleman's Agreement* perchè da allora in poi la sua regia non è mai più stata scialba o statica. Dopo l'uscita del film Kazan tornò al teatro per mettere in scena *A Streetcar Named Desire* e *Death of a Salesman.* Dopo di che apparve chiaro che egli, avendo diretto la rappresentazione delle due opere più importanti del teatro moderno americano, aveva raggiunto il culmine della carriera teatrale. Ancor oggi Kazan sostiene di essere in primo luogo un regista di teatro che accetta di lavorare ad Hollywood solo perchè scarseggiano i buoni copioni (del resto egli ha continuato ad occuparsi periodicamente di teatro, curando eccellenti messe in scena di *Cat on a Hot Tin Roof, Tea and Sympathy e Camino Real*). A partire dal 1948 però Kazan ha rivolto una sempre crescente attenzione al cinema, considerandolo un mezzo espressivo ancora da conquistare. E questo nuovo modo di accostarsi al cinema risultò subito evidente.

Dramma sociale in toni morbidi

Pinky, uscito nel 1949, è l'ultimo film del primo ciclo. Invece di puntare a effetti polemici, esso si concentra sui problemi personali dell'eroina, una ragazza negra che cerca il proprio posto nella società. Essendo un dramma individuale, si prestava a un trattamento più romantico di quello usato da Kazan nei suoi precedenti film, e infatti qui il personaggio della ragazza è caratterizzato da una fotografia a toni morbidi e dal melodico commento musicale di Alfred Newman. Questa tecnica si dimostrò molto opportuna. L'aspetto pregiudiziale dell'intreccio non viene messo in rilievo, ma l'eroina è presentata in modo efficace, con lente panoramiche della macchina da presa, mentre percorre le strade di una cittadina del Sud. La parte era interpretata da Jeanne Crain, una giovane e ancora inesperta attrice da cui Kazan ottenne una recitazione sensibile e aggraziata, tale da dare sostanza al film. Un altro importante aspetto della regia di Kazan appare nel rapporto — molto ben delineato — fra la nonna della fanciulla (Ethel Waters) e la sua ex padrona bianca (Ethel Barrymore). *Pinky* si basava soprattutto su rapporti umani di questo tipo, e Kazan riuscì a descriverli efficacemente attraverso intelligenti stacchi e varie angolazioni della macchina, con un minimo di dialogo. Prendiamo ad esempio la scena della morte di Ethel Barrymore: senza una parola di dialogo, l'atteggiamento di Ethel Waters — mentre la macchina da presa scivola

via dal letto e la scopre seduta in un angolo — rende concreto e commovente il rapporto esistente fra la ex-schiava e la ex-padrona, unicamente per via di immagini. E' interessante osservare che *Pinky* avrebbe dovuto essere diretto da John Ford, e che fu affidato a Kazan solo perchè Ford si ammalò pochi giorni prima dell'inizio della lavorazione. L'espressività di rappresentazione del film è propria di Kazan, ma gli inaspettati cambiamenti della sua tecnica — soprattutto la morbidezza dei toni ed il romanticismo — si possono forse attribuire al fatto che Kazan rispettò l'originaria concezione di Ford. Sotto questo punto di vista, *Pinky* è un esempio forse unico di film fatto da un grande regista con la maggiore approssimazione possibile allo stile di un altro grande regista.

Panic in the Streets (*Bandiera gialla,* 1950) è un altro film semi-documentaristico, girato a New Orleans (con ottime riprese) e quasi del tutto privo di commento musicale. E' probabile però che Kazan abbia scelto questo soggetto non tanto perchè esso si prestava ad essere girato secondo gli schemi della scuola documentaristica, quanto perchè gli offriva una eccellente occasione di compiere un « tour de force » tecnico. *Panic in the Streets* è infatti un film di pura regia, dal principio alla fine, e rappresenta uno degli esempi più insigni di perfezione tecnica fra i film di questi ultimi anni. Qui si sente che Kazan è ormai nel pieno possesso della tecnica cinematografica, e dimostra l'assoluta padronanza del mezzo tecnico col materiale che ha a disposizione. Kazan mantiene costantemente in movimento la macchina da presa, ricorrendo spesso ad angolazioni bizzarre (in particolare, campi lunghissimi dall'alto) e a veloci stacchi, trovate che sono sorprendenti per chi abbia familiarità con i suoi precedenti lavori. Il metodo prescelto si adatta bene a questo tipo di melodramma, perchè melodramma stilizzato, e non realismo, è l'essenza del film. Le luci crude e la recitazione naturalistica di attori pressochè sconosciuti, nonchè la tecnica della scuola semi-documentaristica, sono usati qui come espedienti per dare una patina di realismo ad un comune intreccio da « guardie e ladri ». Come documentario *Panic in the Streets* è assai poco credibile, ma come melodramma rappresenta un successo completo. Il film crea con rara perizia una atmosfera di tensione che culmina con la brillante sequenza dell'inseguimento fra i magazzini del porto, paragonabile — quanto a espressività cinematografica — alla celebre scena del *Terzo uomo* di Carol Reed. *Panic in the Streets* è un film

minore, ma come esempio di abilità cinematografica è la miglior cosa che Kazan abbia diretto finora.

Tre fallimenti ambiziosi

Giunto a questo punto, Kazan si era ormai guadagnato la fama di maestro della tecnica cinematografica, ma il suo grande film era ancora di là da venire. Quando fu scritturato dalla Warner Brothers per dirigere *A Streetcar Named Desire* (*Un tram che si chiama desiderio,* 1951), si pensò che questo sarebbe stato il suo capolavoro, e appena il film uscì sembrò che le aspettative fossero state pienamente soddisfatte. La versione cinematografica di *A Streetcar* apparve, a prima vista, un'opera di eccezionale potenza; la recitazione in particolare era di una qualità raramente riscontrabile nei film americani. Kazan aveva risolto il problema di una ambientazione ristretta — perchè derivante dal palcoscenico — impiegando una audace tecnica di ripresa, movimentata da fantasiose giustapposizioni di enormi primi piani e strani campi lunghi angolari che davano una intensa forza emotiva ad un dramma da camera. Con questa tecnica così piena di risorse Kazan riuscì a conservare l'unità drammatica del lavoro, e nello stesso tempo ad evitare la staticità da « teatro fotografato » propria di tali adattamenti. Perciò la sua opera di regista fu elogiatissima. Ma ad un più attento studio del film apparve chiaro che il capolavoro non c'era ancora. *A Streetcar* non è una grande tragedia cinematografica, ma piuttosto un esempio, spesso notevole ma alla lunga stancante, di virtuosismo superficiale.

Il difetto non sta nel soggetto, che è intensamente drammatico, ma nella regia di Kazan. L'abuso dei primi piani è in sè pericoloso perchè esige un continuo sforzo dagli attori, ma gli attori di Kazan si dimostrarono pienamente all'altezza della situazione, ed il risultato fu di una positiva evidenza drammatica. Anche con le sue luci radenti e le angolazioni distorte Kazan riuscì ad immettere movimento e azione alla scena unica del dramma. Però la storia si svolge principalmente attraverso il dialogo, e quel vistoso sfoggio di tecnica fotografica è solo un espediente per mascherare la natura teatrale del film. Questo difetto sarebbe stato meno rilevante se le scene individuali non fossero risultate così sopravalutate: con un primo piano dietro l'altro ogni scena diventava un punto saliente, intensamente espressivo, emozionante, sì; ma alla fine una tale tecnica

risulta noiosa allo spettatore. Se Kazan avesse realmente capito la funzione dei primi piani, si sarebbe accorto dell'effetto prodotto dall'abuso di simili droghe. Un buon regista riserba i primi piani per le grandi scene, e conseguentemente raggiunge allora la maggiore espressività possibile; egli inoltre si preoccupa di diminuire la tensione dopo la grande scena, e poi di ricominciare a creare l'atmosfera per la prossima scena culminante. Il risultato di questo deliberato tempismo è che ogni scena importante del film è alimentata in modo da raggiungere l'emotività più piena. Kazan, la cui concezione delle sequenze individuali è intensamente vivida, dimentica però la funzionalità di tutte queste scene nell'insieme, cosicchè il suo film risulta come una serie di scene culminanti di grande potenza espressiva, ognuna rilevata all'estremo, ma con effetti alla fine monotoni. *A Streetcar Named Desire* ha dei momenti che raggiungono quanto di meglio può offrire l'arte cinematografica (ad esempio il magico girovagare della macchina da presa durante la pazzia di Blanche, culminante nella sorprendente ripresa dello specchio rotto che conclude la scena del ratto — tali immagini sono vivide testimonianze delle qualità immaginative di Kazan). In complesso, però, si tratta di un'opera d'arte incompleta.

Nel 1952 Kazan tornò alla Fox per dirigere *Viva Zapata!*, da una mediocre sceneggiatura di John Steinbeck. Il film è un fallimento dal punto di vista artistico, ma sfoggia un virtuosismo di riprese che supera quello di tutte le precedenti opere di Kazan. La sceneggiatura di Steinbeck è così episodica che Kazan non può costruire nulla, ed il film inevitabilmente risulta una serie di sequenze isolate, senza una base unitaria. Sebbene il regista si trovasse in difficoltà per il fatto di dover girare nel Messico con un cast di valore disuguale, molte scene individuali sono di ottima qualità. Nella sequenza della notte nuziale, l'atmosfera è creata con una vivida serie di immagini — contadini seduti per la strada, intenti a bere, altri che suonano la chitarra e guardano fissi la finestra della camera nuziale. Ancora più notevole è la scena in cui Zapata viene liberato mentre sta per essere condotto in prigione. Egli cammina dietro un cavallo, con una fune legata al collo; qualche contadino comincia a seguire il corteo, poi gradualmente ne vengono degli altri ,poi altri ancora finchè tutta la campagna appare piena di contadini che marciano in silenzio dietro il corteo. La sequenza, diretta derivazione dall'*Incrociatore Potemkin* (che Kazan considera

il suo film preferito) è una impressionante applicazione contemporanea della teoria di Eisenstein circa l'effetto compositivo risultante da schiere di figure in movimento. E' da citare anche l'episodio conclusivo, quando Zapata sta fermo accanto al suo cavallo in mezzo ad un grande cortile. L'angolazione della macchina improvvisamente passa da un primo piano ad un vasto campo lungo ripreso dall'alto, e si vedono i soldati sbucar fuori sui tetti da ogni parte, e sparare sulla figura indifesa al centro dello schermo. Il resto della sequenza, in cui il corpo di Zapata viene trasportato nella piazza, è eseguito con molta perizia e fa concludere con profonda emotività una delle più interessanti opere sperimentali di Kazan.

Man on a Tightrope (*Salto mortale*, 1953), un film suggerito da motivi politici, si svolge sullo sfondo del circo: un soggetto che, a quanto pare, tutti i buoni registi trovano irresistibile (così come trovano irresistibili le rivoluzioni, le osservazioni infantili sul mondo degli adulti, ed i « gialli » più elementari). Purtroppo, questo tipo di propaganda melodrammatica non è il forte di Kazan, e il film è mediocre. La sceneggiatura di Robert Sherwood è superficiale, la recitazione inferiore allo standard del regista. L'abilità artistica di Kazan si rivela solo nella sequenza, del resto superflua, in cui i due innamorati vanno a nuotare: la macchina da presa, dall'alto, scivola maestosamente sul fiume seguendo la coppia mentre la musica volge al crescendo; la scena — senza dialogo — acquista un notevole ma inutile risalto. Sebbene Kazan riesca a movimentare artificialmente il racconto grazie alla sua nervosa tecnica di ripresa, è però incapace di renderlo credibile, e soprattutto di suscitare un po' di simpatia intorno ai suoi poco amabili personaggi. E' un film quindi da ignorare in uno studio serio sulla personalità artistica di Kazan.

Maturità stilistica

Sono i due più recenti film di Kazan che hanno fatto riconoscere in lui un regista di eccezionali possibilità. Sia *On the Waterfront* (*Fronte del porto*, 1954), che *East of Eden* (*La valle dell'Eden*, 1955), hanno dei grossi difetti artistici, ma sono film di classe genuina. *On the Waterfront* sebbene molto disuguale è un dramma che impone rispetto. La storia, melodrammatica, è del tutto accettabile come tale; ma Kazan ed il suo sceneggiatore, Budd Schulberg, si sforzano di trarne qualcosa di più di un semplice

melodramma, ed idealizzano il simpatico giovanotto così bene interpretato da Marlon Brando cercando di trasformarlo in un « eroe tragico » di tipo aristotelico: un tentativo che Brando arriva quasi a farci credere convincente. Evidentemente è impossibile prendere sul serio dei personaggi da poco come il grossolano sindacalista e il prete portuale (male delineati e male interpretati); ma l'intento del film, sia per la sua struttura che per la scrupolosa aderenza della regia alla realtà, riesce così evidente che gli spettatori vengono letteralmente costretti a considerare il soggetto in rapporto alla vita attuale. E come tale il film diventa subito superficiale e scarsamente convincente, mentre se lo si considera un puro e semplice melodramma — una variante piuttosto complicata del solito film di inseguimenti — è persino più perfetto di *Panic in the Streets*. Un altro grave difetto si può riscontrare nella brusca deviazione poco prima del finale: il film è stato portato abilmente fino al massimo della tensione — quando Brando trova il fratello ucciso e per vendicarsi decide di testimoniare contro i capi del sindacato. Dopo la testimonianza, però, di questa motivazione non si parla più. Brando viene ora tacciato di spia e di traditore da parte dei vicini, disprezzato dagli amici (che invece lo avrebbero elogiato se avesse ucciso i capi del sindacato) e diventa ossessionato dall'idea di dover dare la prova di non essere un vile. Non è la viltà dell'eroe, però, lo sbocco verso il quale il film era stato condotto per tre quarti della sua lunghezza. Kazan, il cui intento era di costruire un dramma rigorosamente concatenato, cerca di minimizzare l'improvviso cambiamento della motivazione ma non riesce completamente a nasconderlo.

Da questo punto in poi il film precipita. La parte finale — Brando che va da solo a sfidare i capi — è in armonia con la concezione eroica di Kazan ma è del tutto antirealistica. E la rende doppiamente inaccettabile la tecnica stridente di Kazan poichè, giungendo subito dopo l'abile svolgimento dell'intreccio, questa parte lascia nello spettatore il senso di essere stato giocato. Costruendo un finale di intensa eccitazione superficiale Kazan forza il pubblico a commuoversi per una situazione in sè insostenibile. Il suo modo di trattare l'ultima scena mostra il lato peggiore del regista: l'eroe bastonato a sangue e prossimo al collasso è costretto a camminare da solo, senza nessuno che lo sorregga, fino ai magazzini del porto, per ricondurre al lavoro i portuali in sciopero. La scena vuole simbolizzare la sua vittoria sul capo del sindacato e,

sebbene la premessa sia discutibile, pure avrebbe potuto essere efficacemente rappresentata nelle mani di un regista come George Stevens. Cioè una sola ripresa (dall'alto, alle spalle di Brando) sarebbe stata sufficiente: l'eroe va avanti barcollando fra la folla che lo osserva in silenzio, raggiunge i magazzini, i portuali lo seguono, la porta si richiude dietro di loro, fine. Il senso trionfale di questa marcia dolorosa sarebbe stato doppiamente reso mantenendo la distanza tra l'eroe e il pubblico, poichè si tratta di una impresa silenziosa e la presenza nella inquadratura della folla che sta a guardare avrebbe espresso adeguatamente questo significato. Kazan invece ha preferito sbizzarrirsi: ogni passo vacillante di Brando diventa una scusa per un ondeggiamento della macchina da presa. La macchina vira da un punto all'altro, è sfocata quando la vista di Brando si appanna, si rimette a fuoco per riprendere un brusco primo piano dell'eroe ansimante e qua e là inserisce primi piani della folla ansiosa. Tutto questo sviluppa una tensione superficiale che non ha alcuna ragione d'essere. « Ce la farà o non ce la farà? », è l'interrogativo che il pubblico si pone in conseguenza di questo martellamento virtuosistico. Una tale tecnica, che impone l'attenzione sul particolare, fuorvia completamente la vera comprensione della scena; il senso dell'impresa dell'eroe è ormai del tutto cancellato nel momento in cui la caracollante macchina da presa si arresta. Questa pretenziosa conclusione sciuperebbe anche un film di scarso valore.

Il fatto che *On the Waterfront* non risulti menomato da tali difetti offre la misura del talento di Kazan. Nell'insieme il film è ottimo, perchè Kazan ha saputo svilupparne con genuina potenza immaginativa l'intera struttura prima della scena malriuscita. Costruito con una sapienza ed una sobrietà di mezzi raramente riscontrabile sullo schermo, il film si svolge tutto intorno al personaggio centrale e ne fa una figura che è, se non propriamente epica, certo estremamente reale e convincente. Lo sviluppo del personaggio è condotto con mano perfetta: dall'ottusità iniziale del senso dell'onore al risvegliarsi di esigenze morali nel rapporto con la fanciulla, attraverso una bella serie di scene d'amore fino alla magistrale sequenza in cui egli racconta alla fanciulla la parte che ha avuto nella morte del fratello. (C'è un abile simbolismo quando le sue parole vengono sovrastate dai rumori di una fabbrica e dalla sirena di un piroscafo che passa). La sequenza della catarsi è forse la

miglior cosa che Kazan abbia diretto: una lunga, intensa scena che si svolge sul sedile posteriore di un'automobile, quando Brando e suo fratello (magnificamente interpretato da Rod Steiger) affrontano insieme il pieno significato del loro rapporto. Occorre notare che questo punto culminante viene raggiunto con un uso molto sobrio della macchina da presa (un piano americano dei due fratelli insieme, armonicamente alternato con piani medi di Brando e di Steiger). La perfetta riuscita della scena offre una lezione costruttiva a un regista che, come Kazan, ha il difetto di indulgere all'enfasi.

East of Eden (*La valle dell'Eden,* 1955) da molti punti di vista è un film anche migliore. Ammirevole dal lato tecnico, per la prima volta ottiene risultati artistici dal Cinemascope, e sarà quindi citato dai futuri storici del cinema. Kazan ha usato il grande schermo con piena funzionalità effettuando panoramiche orizzontali, angolazioni distorte che mettono in rilievo gli strani rapporti dei personaggi, sperimentando lenti sfumate, inediti effetti di luci ed ombre, ed infine costantemente ricorrendo a fantasiosi espedienti per tenere in movimento la macchina da presa e dirigere l'attenzione dello spettatore sulla giusta parte dello schermo. Il risultato è un film per grande schermo che esprime il proprio tema simbolico in termini visivi, con immagini di intensa drammaticità. Sebbene non manchino gli eccessi enfatici consueti a Kazan, in questo caso essi appaiono appropriati al tema — il conflitto fra Caino e Abele — su cui è basato l'intreccio. *East of Eden* delinea l'ambiente delle fattorie californiane durante la prima guerra mondiale e tocca temi pertinenti come il pacifismo e la tolleranza razziale, ma è soprattutto uno studio di carattere della complessa figura centrale. Lo smarrito, adolescente Caino è presentato come una incarnazione della Forza Vitale; esige simpatia e rispetto quando, cercando una via verso la maturità nel caos di angosce e di odî nascosti che costituiscono il suo mondo, è spinto ad una vendetta violenta nei confronti del padre e del fratello che minacciano la sua esistenza. In questa interpretazione freudiana della Bibbia, Caino commette il fratricidio sotto la più forte delle motivazioni psicologiche. La sua vendetta, in questo contesto, non solo diventa accettabile, ma necessaria, ed il leggendario punto di vista risulta quindi rovesciato. Un Caino interamente persuasivo e simpatico è una figura comprensibile solo per gli spettatori moderni cui il

film si rivolge, e per tali spettatori Caino assume le proporzioni eroiche negate all'ipocrita Adamo e allo scialbo Abele. Questo polemico film pone in conflitto la psicologia moderna con la tradizione ortodossa, e patrocina la teoria della sopravvivenza del più forte. Kazan esprime il tema con un simbolismo esplicito che non diminuisce la carica emotiva implicita nella premessa, e ne risulta un film espressivo sul piano drammatico ed interessante sul piano intellettuale. Il film si regge, infine, sulla caratterizzazione del personaggio centrale, che risulta perfetta grazie all'interpretazione che Kazan ottenne da James Dean.

Conclusione analitica

Dopo dodici anni di esperimenti formativi, Elia Kazan è ormai uno dei più completi registi americani. La sua opera ha progredito costantemente, dal realismo sperimentale di *Boomerang* alla padronanza tecnica di *Panic in the Streets,* dall'incompletezza espressiva di *A Streetcar Named Desire* alla maturità stilistica evidente nei suoi film più recenti. Nel processo di evoluzione della sua tecnica egli ha via via superato i difetti dei primi film: episodicità a scapito della continuità, statica dipendenza dal dialogo a scapito del movimento visivo, e ogni tanto qualche disarmonia tra espressione e contenuto. Una imperfezione che invece persiste ancora è la sua ostinata fiducia negli espedienti fotografici per ottenere i più facili effetti drammatici. Essendo uno dei più dotati tecnici del cinema, Kazan cerca ancora le occasioni favorevoli per fare sfoggio del suo virtuosismo, e questa tendenza a porre la tecnica al di sopra del contenuto gli ha finora impedito di realizzare un film che sia una completa opera d'arte.

Lo stile di Kazan si basa sul ritmo di tempi e pause proprio del teatro, amplificato da una corrispondente applicazione della tecnica di ripresa. Il suo stile visivo consiste nel movimento continuo, con gli attori sempre in moto e la macchina da presa che va e viene in modo costantemente fluido: panoramiche alternate a stacchi incrociati ellittici in modo da mantenere sempre in azione gli occhi dello spettatore. Angolazioni distorte e piani di ripresa continuamente variati sono perfettamente appropriati ad una tecnica rivolta a far risaltare il movimento visivo. La fluidità del movimento è così normale che ogni pausa improvvisa raggiunge l'effetto

di un punto esclamativo, e Kazan impiega a regolari intervalli questo tipo di punteggiatura. Ogni tanto egli rovescia il procedimento, mantenendo gli attori e la macchina in una posizione statica e ad un certo momento interrompendo questa posizione con un movimento o un gesto che esplode così inatteso da acquistare subito un significato di violenza. Kazan applica la stessa tecnica alla colonna sonora, raggiungendo un effetto di punteggiatura ad ogni suono o silenzio improvviso.

Il metodo dell'*Actors' Studio,* consistente nel mettere in rilievo la recitazione intuitiva mediante una base emozionale, si adatta particolarmente a questo stile di regia. Gli spettatori sono giunti al punto di prevedere i gesti nervosi e la dizione antiretorica di un Marlon Brando o di un James Dean, ed automaticamente attribuiscono a tutto questo l'etichetta di Kazan. Questo stile di recitazione è un recente prodotto delle tendenze contemporanee del pensiero americano, così come la tecnica di Kazan rappresenta uno sviluppo peculiare delle stesse tendenze. I film più personali di Kazan sono basati prevalentemente sulla psicologia freudiana: conflitti sessuali che sorgono dall'istinto animale, repressioni puritane e legami familiari. I simboli visivi sono abitualmente di tipo fallico, e la tensione drammatica si risolve sempre in violenza fisica. E' da questo atteggiamento eccessivo che deriva la più seria pecca artistica di Kazan: il suo far risaltare l'azione esterna a spese della profondità emotiva. Disinteressandosi delle classiche forme di espressione, ma consapevolmente attratto dai più forti soggetti contemporanei, Kazan è un regista moderno nel più vero senso della parola, ed è assolutamente padrone del mezzo espressivo. Manca solo di sottigliezza, cioè della maturità filosofica necessaria per tradurre l'emozione in esperienza, e per raggiungere questa maturità egli dovrebbe imparare a controllare il suo gusto dell'esteriore a vantaggio dell'introspezione. Le azioni violente offrono sì una risoluzione pittoresca ai problemi umani, ma la storia insegna che le rivoluzioni capaci di produrre i più duraturi effetti sono quelle che si sviluppano nella sfera del pensiero.

Colloquio con Kazan

D. *Come eminente regista sia di teatro che di cinema, quale pensa che sia, dal punto di vista registico, il maggiore vantaggio, o lo svantaggio, del cinema in confronto al teatro, o viceversa?*

R. Per quanto riguarda il cinema: il contatto con la realtà. L'ispirazione alla realtà. L'obbligo che si sente quando si lavora attaccati ad essa. C'è anche una grande poesia nel cinema, e un enorme scopo (non della specie del « Cinemascope », ma un vero scopo). Il cinema mi sembra il più moderno mezzo di espressione; può muoversi con la velocità del pensiero. La sua varietà e la sua complessità riflettono il mondo di oggi. Per il teatro: la libertà di espressione. La censura è una grande limitazione per i film. Il palcoscenico invece è ancora libero. Nella situazione attuale di produzione e distribuzione cinematografica, gli artisti che lavorano nei film devono rendere le proprie opere visibili ed accette ad un larghissimo pubblico. Nel cinema si avverte una tremenda pressione per « piacere a tutti », e nonostante gli sforzi per combatterla, tale pressione si fa ancora molto sentire.

D. *Essendo lei il principale regista dei lavori di Tennessee Williams sul palcoscenico e di* A Streetcar Named Desire *e* Baby Doll *sullo schermo, in cosa pensa che consista il grande richiamo che Williams esercita sugli spettatori sia teatrali che cinematografici?*

R. Nel suo emozionalismo. Williams è un grande artista. Egli ha un effettivo talento per trattare casi e soggetti che sono nella mente di tutti e fanno parte dell'esperienza di ciascuno, ma che nessun altro scrittore ha trattato. Tutti i suoi personaggi sono veramente sentiti, nessuno è convenzionale. Tutti sono giusti ed ingiusti, magnifici e pazzi, violenti e deboli. In altre parole Williams rappresenta della gente reale. Nelle sue opere non si trova l'eroe candido come il giglio, il protagonista dall'animo nobile, l'automo-

ralista ed altre assurde figure confezionate in serie che hanno tanta parte nel nostro teatro. La gente si riconosce nei suoi personaggi. Gli spettatori istintivamente sentono che Williams si occupa dei loro stessi problemi — personali, sociali, ecc. Inoltre, non c'è alcuna violazione di quella confusa area di mistero che è parte dell'anima umana. Egli non si propone di chiarire le cose, di ripulirle, raddrizzarle, semplificarle, o di usare gli altri trucchi del repertorio drammatico.

D. *Poichè* Baby Doll *è stato scritto direttamente per lo schermo, Williams si è servito delle caratteristiche proprie di tale mezzo espressivo?*

R. Certamente. Tennessee ha una sensibilità crescente per il linguaggio cinematografico. Attualmente egli si affida ancora molto al potere della parola parlata, ma questa « pecca » è solo un riflesso del suo talento per l'eloquenza. Williams non ha ancora sperimentato il dono innato che egli ha per l'eloquenza visiva. Nascoste in mezzo ai suggerimenti scenici dei suoi lavori teatrali sono molte, stupefacenti immagini visuali, tali da indurmi a ritenere che se egli si metterà a scrivere direttatmente e seriamente per il cinema, ne potrà uscir fuori un grande poeta di film drammatici. Sfortunatamente per i registi cinematografici che potrebbero lavorare con lui, il suo interesse principale è il teatro, e forse è giusto che sia così. Williams è certo il nostro maggiore autore teatrale del momento, ma il mio parere è che abbia un talento unico per il cinema. In parte questo si può vedere in *Baby Doll,* ma solo in parte. Io spero, un giorno o l'altro, di convincerlo a lavorare di più per il cinema.

D. *Quale è stata l'innovazione più audace della regia di* Baby Doll?

R. Tutto, in *Baby Doll,* è stato una novità per me. Ad esempio, c'era da adattare il mio lavoro e quello degli attori all'ambiente violento, coloratissimo e tragicomico di una piccola città sul delta del Mississipi. Spero di esserci riuscito almeno in parte. Io amo il Sud e la gente del Sud, mi sento toccato dai loro problemi e dai loro tentativi di affrontarli. Sotto una superficie liscia come una scorza di cipolla c'è una violenza titanica, c'è il dramma. Non credo che

la gente del Nord, e specialmente gli intellettuali del Nord, ne sappiano molto. Neppure io ne sapevo gran che, finchè non andai a vivere nel Sud. Ora spero di aver reso loro giustizia, sia per quello che avevo da dire di bene, sia per quello che avevo da dire di critica. Ho cercato di « captare » il Sud in quel microcosmo che è questo film. So che ci sono riuscito solo in piccola parte, ma è stata una grossa impresa anche questo tentativo, ed ho cercato di compierla in maniera accurata e corretta. Credo che l'obbligo principale del cinema, come di qualsiasi altra forma d'arte, sia di convogliare e trasmettere onestamente le impressioni suscitate nell'artista dal mondo che lo circonda.

D. *Quale è stato il problema più difficile?*

R. Tutto è difficile nel fare un film. Se ci si impegna sul serio, nulla è facile.

D. *Cosa le ha procurato maggior soddisfazione nel dirigere* Baby Doll?

R. Una delle soddisfazioni maggiori l'ho avuta nel lavorare con attori freschi e di vero talento come Karl Malden, Carroll Baker, Eli Wallach, Millie Dunnock, e nel tentativo di farli immedesimare con quella comunità del Sud. Dapprima sul Delta ci consideravano con notevole sospetto e sfiducia. Abbiamo imparato molto, e non credo che il nostro reciproco punto di vista sia risultato compromesso. Sia la « troupe » che la gente del posto si sono trovati spiritualmente arricchiti, alla fine della lavorazione, perchè ci eravamo conosciuti.

D. *Lei crede che alcuni attori abbiano delle speciali qualità che li rendono interpreti ideali dei personaggi di Williams, dato che ha già diretto Karl Malden, Eli Wallach e Mildred Dunnock in altri lavori di Williams?*

R. Sì; esiste un talento per la tragicommedia. E' la capacità di afferrare le più riposte contraddizioni; è l'intuire che la pazzia e la nobiltà d'animo possono stare l'una con l'altra, e che in questa coincidenza e giustapposizione può consistere l'essenza del carattere umano. Lo capirete meglio quando vedrete *Baby Doll.*

D. *Per i suoi film lei sceglie quasi sempre attori di teatro. Perché?*

R. Perchè li apprezzo molto. D'altra parte credo che la differenza fra recitazione teatrale e recitazione cinematografica vada diminuendo sempre più. Tony Quinn, per esempio, è un magnifico attore di teatro ed un magnifico attore dello schermo. La stessa cosa si può dire per Marlon Brando, Karl Malden, Eli Wallach, e molti altri. Oggi bisogna recitare nel mondo più « vero » possibile, soprattutto sullo schermo. La macchina da presa incombe sugli attori; è quasi un microscopio. Il recitare in modo falso, teatrale riesce particolarmente penoso nei film; ma, naturalmente, la recitazione teatraleggiante è terribile anche sul palcoscenico. C'è una distinzione da fare tra la recitazione teatrale e quella che è comunemente nota come « grande » interpretazione. Shakespeare non aveva bisogno di venir recitato in maniera esagerata, artificiale. E' meglio usare il termine: pienezza di interpretazione.

D. *Lei preferisce girare sul posto, come ha fatto per* On the Waterfront *e, nel caso di* Baby Doll, *in una piantagione del Mississipi?*

R. Naturalmente, e di gran lunga. Alcune fra le migliori esperienze della mia vita le ho avute lavorando al confine messicano e sulla frontiera cecoslovacca. Ho lavorato a New Orleans e nella California del Nord, ad Hoboken e sulle montagne del Tennessee. Ricordo ogni soggiorno come una ricca esperienza, una esperienza che mi ha fatto conoscere chi vive in questo paese, e come vive. Mi sono sempre sentito molto patriottico alla fine di questi soggiorni. L'America è un grande paese da scoprire, pieno di temi, di storie, di dramma. I nostri film hanno appena incominciato a sfiorare quello che c'è. Solo pochi autori drammatici tentano veramente di descriverlo. Uno degli inconvenienti del nostro lavoro, quando si ha successo, è che si cominciano a frequentare i vari Romanoff's, Sardi's, Downey's, l'agenzia di William Morris e tutto il resto, e si perde subito il contatto con le vere sorgenti di ispirazione.

D. *Quali sono i suoi progetti futuri? Pensa a qualche regia teatrale?*

R. Certo, sarei ben lieto di trovare qualche buon copione da

mettere in scena, perchè amo molto il teatro. Seguo con grande interesse il lavoro dell'*Actors' Studio,* ma il teatro oggi è essenzialmente il mezzo espressivo del drammaturgo. Uno come me può solo starsene in disparte ad aspettare e sperare che gli venga offerto un buon copione. Nel cinema invece è diverso. Io cerco, in collaborazione con i buoni autori, di creare delle sceneggiature cinematografiche. Sono cioè uno scrittore di cinema, non solo un regista.

D. *Il suo tirocinio di regista teatrale le è stato utile per il cinema?*

R. Beh, mi ha aiutato per dirigere gli attori. Ma quando cominciai a lavorare nel cinema dovetti imparare una tecnica del tutto diversa — quella cinematografica, appunto. Oggi, dopo aver diretto una diecina di film, sto appena cominciando a lavorare come un regista cinematografico. Ho ancora molto da imparare. I due mezzi espressivi sono molto diversi fra loro, e devono esserlo. In ognuno di essi il vocabolario espressivo è quasi l'opposto dell'altro. Credo di avere imparato qualcosa, dal cinema, che può servire per il teatro. Cerco di essere più aderente al teatro, persino più teatrale, nel lavoro di palcoscenico.

Il perchè del "Metodo,,
(l'*Actors' Studio* di Kazan)

di TONY RICHARDSON

> *Questo dramma è dedicato a James Dean. Non c'è nessun altro attore, e non ce ne sono stati mai dalla fine della guerra, che abbia rappresentato in modo così completo la mia generazione, qui in Inghilterra. Eppure egli è americano. Questo dramma nella sua integrità io lo offro a Dean. Ma ormai egli è morto.*
>
> (Dedica a *Don't Destroy Me* di Michael Hastings)

Ogni società può essere giudicata dai suoi eroi. Van Wyck Brooks disse: « La gioventù, anzi la gente di ogni, età, ha bisogno di fede come ha bisogno di speranza e di azione. Ma ha bisogno soprattutto di sentimento ». L'eroe è la personificazione di questo bisogno romantico, ed ogni generazione necessariamente si crea il suo proprio. Negli ultimi anni si è visto sorgere in maniera spettacolare il prototipo dell'eroe nuovo: il ribelle, il trascurato, il dissidente. Qualunque possa essere il suo atteggiamento superficiale (bellicoso, neurotico, autocompassionevole, deluso), il nostro eroe è sempre profondamente scontento dell'ambiente che lo circonda, quale egli lo vede. Le manifestazioni sono varie ed universali. Il *Teddy Boy* inglese fa il paio con lo *stilyagi* russo o con il *tazizozuku* giapponese; e, su un piano diverso, John Osborne è paragonabile a Shintaso Ishihara. Fra tutte queste varietà tuttavia, la versione più emulata è stata quella che Marlon Brando e James Dean ci hanno presentato nei film americani. Anche essi protestano contro il giovane stereotipato, pratico, sicuro di sè e materialisticamente fortunato che ci è sempre stato tipico della società americana. La loro ribellione mostra quello che non va, inarticolata nella parola, confusa nel gesto.

Ora, sia Brando che Dean si sono formati nell'*Actors' Studio*. Ed anche se si tratta di un'idea sbagliata, ogni volta che parliamo dell'*Actors' Studio* in Inghilterra ci viene subito in mente una immagine basata sulle interpretazioni di Marlon Brando e James Dean più, magari, quelle di Rod Steiger e Julie Harris. Queste associazioni privatistiche, il cui studio sta diventando un fenomeno contemporaneo sempre più importante, sono spesso poco note, ed è utile prenderle di petto e discuterle. Questo articolo è un tentativo di

fare ciò, di stabilire quanto questa immagine è stata condizionata e determinata dal « Metodo » nel quale Brando e Dean si sono formati ed al quale appaiono inestricabilmente legati.

I

L'*Actors' Studio* fu fondato nel 1947 da Elia Kazan e Cheryl Crawford. In seguito si unì a loro Lee Strasberg. Altri membri sono stati Tom Ewell, Eli Wallach, Eva Marie Saint, Shelley Winters, Dane Clark, Rod Steiger, Dorothy Mc Guire, Kim Hunter, David Wayne e Anthony Quinn. Oltre a questi veri e propri membri — che sono un numero limitato — c'è un gruppo di « osservatori » anch'essi di numero limitato, fra cui Clifford Odets, Tennessee Williams, Arthur Miller, William Inge e Marilyn Monroe. Il centro, l'ispiratore, la guida di questa barca di talenti è un uomo solo: Lee Strasberg. E' stato affermato, ed in modo non del tutto erroneo, che egli ha fatto per il teatro americano più di ogni altro uomo nella storia. Ma per capire lui noi dobbiamo rifarci a Costantin Stanislavsky, l'originale creatore del « Metodo ».

Stanislavsky cominciò come un colto, ricco e appassionato *amateur*. Ma via via che si ingolfava nel teatro, si sentiva sempre più insoddisfatto e disincantato per i convenzionalismi, la artificiosità dello spettacolo teatrale. Il dramma romantico era degenerato in vuoti melodrammi allestiti per l'esibizionismo di attori-impresari individuali. Come molti altri rivoluzionari del teatro, il primo sforzo di Stanislavsky fu di riportare in tale forma di spettacolo la verità e il naturalismo, di convincere l'attore a recitare dall'interno invece che dall'esterno. In questo egli agiva solo come parte di un più vasto movimento contemporaneo, comprendente il duca di Sassonia-Reiningen in Germania, Gordon Craig in Inghilterra, Appia in Svizzera ed Antoine a Parigi. Se Stanislavsky si fosse fermato qui, la sua opera avrebbe avuto un interesse puramente storico. Ma il suo talento lo portava ad andare più in profondità, a ricercare le cause. La rivoluzione naturalistica aveva vinto, ed i nuovi drammaturghi (Ibsen, Cecov, Hauptmann) erano ormai solidamente piazzati. Egli cominciò a riconsiderare le basi della recitazione con la ferma, appassionata intenzione di portarla alla stessa dignità di riconoscimento accordata alle altre arti. Attraverso anni di dura pratica come attore, regista e insegnante ed una ancor più dura attività di scrittore, Stanislavsky si chiese: « Quali scale, quali arpeggi si esigono dall'attore perchè egli possa sviluppare il proprio sentimento creativo e la propria esperienza? Tutti i libri di teatro tacciono su questo punto; non esiste alcun testo pratico ».

« Pratico », è la parola-chiave per l'intera struttura del pensiero e dell'azione di Stanislavsky. Egli cercò di capire come mai la recitazione di un attore può variare da sera a sera, come mai un attore provvisto di grandi doti naturali può recitare assai peggio di un altro che fa un uso più accurato delle proprie minori risorse (una stupefacente illustrazione di questo fatto è stata offerta recentemente dal Berliner Ensemble), finchè egli giunse a

comprendere e ad analizzare i princìpi fondamentali di tutta la recitazione. Su questa base egli cercò di formulare un sistema di addestramento e preparazione che potesse servire sia per i principianti, che per gli attori già esperti. Ma era troppo uomo di teatro per non giudicarlo in maniera del tutto empirica. « Se il sistema non ti aiuta, scordatelo — disse a Stella Adler, contrastando l'entusiasmo troppo acceso dell'attrice — Ma può anche darsi che tu non sappia usarlo ».

Io non starò qui a diffondermi sul tecnicismo del « Metodo », che si può grosso modo dividere in due parti: esercizi per l'attore, destinati a sviluppare il suo potere di concentrazione, stimolarne l'immaginazione e lo spirito di osservazione, calmare la tensione nervosa; offrire il modo di avvicinarsi a un lavoro teatrale o ad una parte, impadronendosi dei motivi, della spina dorsale di un personaggio, e analizzando l'« azione » di ogni scena. Senza dubbio si possono fare molte riserve, ma il « Metodo » rimane comunque il più superbo e logico tentativo di spiegazione di quel che sta *sotto* ogni dramma; e dovunque esso è stato applicato con acume ha dato grandissimi risultati.

Il sistema di Stanislavsky fu introdotto in America da due suoi studenti, Baleslavsky e Ouspenskaya, che aprirono una scuola dopo il 1920. Qui Strasberg e Harold Clurman divorarono il « Metodo » e ispirati da questo fondarono con Cheryl Crawford il Group Theatre, che rappresentò il grande movimento idealistico del decennio successivo. La misura del successo che esso ebbe è data dalla lista dei lavori rappresentati che includono *Men in White* (« Uomini in bianco »), *Waiting for Lefty, Golden Boy, Awake and Sing* (« Svegliati e canta »), *The Gentle People e Thunder Rock*. Anche nel cinema la sua influenza fu enorme, e le realizzazioni più importanti furono i melodrammi sociali legati al nome di John Garfield.

L'*Actors' Studio* è un'estensione degli ideali e dell'ambientazione che Strasberg e Miss Crawford parzialmente crearono, e nella quale si formò Kazan. Nelle classi si studia il « Metodo » e si fanno alcuni esercizi fisici e vocali. La nuova impostazione dello Studio forma l'ambiente indispensabile « per poter stare insieme, svolgere e discutere i concetti e tutte le altre cose che non si ha modo di fare quando non si lavora, e non si ha tempo di fare quando si lavora ». Il fondamento, il cardine di tutte le attività dello Studio sono però due sessioni settimanali, nelle quali i vari membri presentano — l'uno all'altro — scene ed improvvisazioni. Dopo, essi discutono, criticano, valutano intenzioni e risultati. Attraverso questo sistema, sia che recitino sia che rimangano ad osservare, i membri diventano più consapevoli del proprio modo di recitare, ed inevitabilmente giungono a conoscere meglio se stessi.

Parlare di recitazione che diventa consapevole può sollevare le nostre apprensioni. Delle possibili conseguenze di ciò mi occuperò in seguito; qui desidero insistere sull'aspetto positivo del metodo se, come è nel proposito dello Studio, esso viene usato deliberatamente. Stanislavsky non aveva mai avuto intenzione di usare il « Metodo » come un consapevole apparato. Per lui esso doveva essere soltanto un valido freno, un sicuro punto di riferimento (Dane Clark lo ha spiegato: « Quanta sicurezza esso vi dà quando

siete sotto le luci della ribalta! »). Normalmente, quando un attore prova, il « Metodo » dovrebbe essere un procedimento così istintivo per lui come lo è il rilassarsi per un esperto di judo. La consapevolezza di quel che sta facendo è importante per l'attore maturo quanto per il principiante. Quando Geraldine Page decide, nel corso di una sessione, di improvvisare una scena esclusivamente dal punto di vista della commedia, essa immagazzina delle esperienze che daranno pienezza ad altre sue interpretazioni. E in realtà una vera tornitura, una vera sottigliezza di interpretazioni si possono ottenere solo quando non si è troppo sotto pressione. Quattro settimane di prove (che rappresentano il periodo normalmente concesso agli attori nei paesi occidentali) bastano tutt'al più per un rendimento di scena sufficiente, ma non definitivo. L'abitudine a tale metodo di lavoro è così assoluta che a noi riesce persino difficile immaginare come Stanislavsky potesse impiegare il tempo ed i mezzi che aveva a disposizione per le prove. Questo è il nostro guaio. La ricchezza di risultati del Berliner Ensemble è una recente, trionfale rivendicazione del sistema di Stanislavsky.

L'*Actors' Studio* offre un po' di questo lusso, estremamente necessario soprattutto al giovane attore. Strasberg che dice, dopo una recita dello Studio: « Avete visto quando Milt ha annuito educatamente dopo che il vagabondo gli ha chiesto di sedersi? Non era magnifico quel gesto? Sapete perchè qualcuno di voi non l'ha osservato? Perchè egli non ha osato dargli corpo. L'intera, drammatica cadenza dei vostri movimenti avrebbe dovuto essere accordata a quel piccolo gesto. Voi avete avuto paura di andare fino in fondo », sta preparando gemme simili all'ardito, rivelante dettaglio di Brando che si lecca le labbra con una mossa astutamente infantile poco prima di sedurre Blanche in *Un tram che si chiama Desiderio*. Strasberg che suggerisce come rappresentare un divo del cinema — « certo tu sei arrivato perchè hai talento e un bell'aspetto. Ma può darsi che ci sia una terza ragione. Può darsi che a sette anni qualcuno ti abbia detto che avevi una faccia da scimmia... E allora devi avere in te non solo il talento e l'aspetto, ma anche quella taccia di muso da scimmia » — sta conducendo ad una compiutezza di espressione una interpretazione apparentemente fatta di incertezze come quella del Rocky Graziano di Paul Newmann in *Somebody up There Likes Me*.

Il contributo più rilevante dello Studio, però, è la creazione di uno stato di impegno morale nei riguardi della recitazione, un impegno che si riferisce sia all'attinenza della recitazione con la vita contemporanea, sia ad una vera e propria serietà di mestiere. James Dean lo ha spiegato, almeno in parte: « A Hollywood vi permettono di essere un buon attore, ma solo se siete voi a volerlo. E questa volontà io l'ho acquistata nello Studio ». Dane Clark ha aggiunto: « Lo Studio è il mio *Stillmans* ». Questa impostazione ha prodotto un intero corpus di preparati e seri professionisti. Il livello della recitazione in film come *La valle dell'Eden*, *Il seme della violenza*, *Marty*, o *Pranzo di nozze* non ha paragoni negli altri paesi dell'Occidente (e per il resto del mondo penserei semmai al Giappone, non alla Russia). Nei casi individuali ha prodotto interpretazioni di alta qualità come quelle di un

Glenn Ford; ed a giudicare da *Fermata d'autobus* anche per Marilyn Monroe gli *effetti* del Metodo sono stati miracolosi.

Questo risultato contrasta con la situazione inglese. Qui ci sono, naturalmente, molti attori di talento, ma non c'è un terreno comune su cui essi possano incontrarsi, e in gran parte ciò è dovuto al fatto che il pubblico britannico rifiuta di considerare il cinema o il teatro come aspetti importanti della nostra società. La Francia ha quanto meno la fondamentale anche se invecchiata tradizione del Conservatorie e della Comédie. L'Inghilterra non ha nessuna istituzione paragonabile, e solo dei vaghi stili indigeni che si riducono principalmente a due: lo shakespeariano, e il frivolo residuo dello stile du Maurier per le recite pomeridiane. Non è un biasimo rivolto personalmente a Sir John Gielgud il dire che la sua è stata la influenza dominante sulla recitazione inglese. Io non sono secondo a nessuno quanto ad ammirare molte delle sue intepretazioni, e so che la sua influenza non è stata intenzionale. E' risultata dall'alto livello della sua esperienza classica e dalla sua straordinaria generosità nei riguardi degli attori agli inizi di carriera. Ma è solo il florealismo della sua personalità, cioè il più ovvio elemento del suo stile, quello che è stato sfruttato dai talenti minori per riempire il vuoto lasciato dall'assenza di una tradizione veramente autorevole. E' per questo che tanta recitazione classica sembra basata su un clichè, lontanissima dalla esperienza umana. Ed è degno di nota il fatto che dal 1940 in poi Gielgud abbia indossato solo due volte abiti moderni sulla scena. Dalla guerra in poi i due attori più interessanti che siano emersi ed abbiano ottenuto un riconoscimento generale sono stati Paul Scofield e Richard Burton, ma Scofield è apparso solo due volte sulla scena con abiti moderni (sullo schermo mai), e Burton, da quando è divenuto un divo internazionale, ha interpretato sullo schermo un solo personaggio contemporaneo, sulla scena mai. E' quindi naturale che la dedica citata all'inizio di questo articolo dovesse essere rivolta ad un americano.

II

Data la situazione dell'odierno teatro inglese, l'ammirazione per una iniziativa unica come quella dell'Actors' Studio mi porterebbe a sottovalutare le critiche. Ma prima voglio occuparmi delle lacune minori, la principale delle quali è quella stilistica. La dizione in versi, la commedia classica, lo stile oratorio esulano dalle formali richieste dello Studio. Quando si provano, i membri dello Studio si dimostrano inadeguati (ad esempio, l'Antonio di Marlon Brando fu un fallimento). Ma d'altra parte, nel misurarsi con un prodotto stilizzato — il genere musicale — lo Studio ha ottenuto un grande successo. Il « Cielo » Masterson di Marlon Brando in *Bulli e pupe* (*Guys and Dolls*) è brillante e genuinamente lirico; persino Rod Steiger, che non è certo l'attore più delicato, si destreggia nel numero di Judd in *Oklahoma!* con aggraziata ironia. La lista molto incompleta che ho citato prima è indicativa della natura largamente rappresentativa dello Studio. E' forse ingiusto generalizzare un giudizio partendo da così diversi talenti individuali, ma poichè l'etichetta dello Studio è stata divulgata soprattutto attraverso le inter-

pretazioni di Brando, Dean e Julie Harris, è di queste che ora desidero parlare.

Michael Redgrave ha indicato come il maggior pericolo insito nel Metodo di Stanislavsky il fatto che « gli attori cominciando a familiarizzarsi con esso confondono il sentimento vero che egli richiedeva con un sentimento riflesso ». Ma secondo me è proprio questo sbaglio che determina l'effetto delle loro interpretazioni su di noi. E mai ciò è stato più evidente che nella recitazione di James Dean, in parte perchè egli era il più dotato, sensibile e poetico membro dell'Actors' Studio, in parte perchè egli era proprio il figlio degenere. Le sue interpretazioni in *La valle dell'Eden* e *Gioventù bruciata* sono un mosaico di alzate di spalle, borbottii, esitazioni e abbandoni. Il che ha indotto il suo idoleggiatore ad affermare, nel corso della sua prima regia teatrale: « Nessuno deve stare fermo sul palcoscenico, tutti devono agitarsi, giocherellare, borbottare e far gesti violenti per offrire un completo, preminente spettacolo di azione, soprattutto quando le parti parlate sono inattive ». Questa non è caratterizzazione e neppure semplice esuberanza ma, si sente bene, un effetto calcolato e indulgente. George Stevens ha detto di Dean in *Il gigante*: « Egli aveva la capacità di prendere una scena e di spezzarla in così numerose fettine e briciole che a me poi non riusciva più di vederla intera... Ma egli era sempre intento a tirare di qui, ad aggiungere di là; con uno sviluppatissimo senso di coltivata, intenzionale irresponsabilità ». E' proprio questo elemento di personale consapevolezza — la ribellione calcolata — che rende maggiormente diffidenti circa le interpretazioni curate dallo Studio.

E' difficile dire quanto di questo sia conseguenza del Metodo. Stanislavsky certo ne sarebbe rimasto orripilato, poichè il suo principale insegnamento era che l'attore deve concentrarsi sul personaggio in una situazione particolare, non sulle azioni o i sentimenti del personaggio. Sebbene ciò appartenga al passato, può essere utile citare qui la descrizione di Clurman riguardante quegli aspetti del Metodo che furono fatti proprio dal *Groupe Theatre*: « Uno era l'improvvisazione. Si richiedeva all'attore di fare scene estemporanee basate su azioni emotivamente analoghe a quelle del testo. Il secondo e più rilevante aspetto del sistema, come allora lo praticavamo, era quello che Strasberg chiamava un esercizio di memoria affettiva... In questo esercizio l'attore era tenuto a ricordare i particolari di un evento della sua vita passata. Il ricordo avrebbe suscitato nell'attore alcuni dei sentimenti provati durante l'esperienza originaria, producendo così un « clima » particolare. Una volta afferrato questo clima, l'attore era perfettamente preparato a fare la scena ritrovando quel clima particolare evocato nell'esercizio ».

La deformazione qui è già evidente: guazzare nei « climi » è sempre potenzialmente pericoloso perchè può isolare dal contatto emotivo. Le lotte e le aspirazioni del Group Theatre, descritte nel libro *The fervent years* di Harold Clurman, ci trovano certamente partecipi; ma l'impressione finale ha qualcosa di quel curioso miscuglio di isterismo e superumiltà proprio del Buchmanismo. Le lunghe confessioni di idiosincrasie e di sbagli — « era vero che sia Strasberg che io eravamo troppo prolissi, e che io spesso mi

comportavo con pose degne di un Holy Holler» — oscillano dall'autoconoscenza all'auto-esibizionismo. Anche nel brillante ed acuto resoconto di una sessione dell'Actors' Studio fatto da Frederick Morton in *Encore* (del quale io mi sono abbondantemente servito in questo articolo) sopravvive qualcosa della stessa atmosfera — « benissimo, mentre tu sei occupato coi tuoi colpevoli sentimenti, io lo chiederò a Bill » —. Forse questo deriva dalla natura pubblica delle sessioni dello Studio, mentre la recitazione — come tutte le manifestazioni creative — è in fondo un fatto privato, e le prove è meglio che si svolgano a porte chiuse. Quando i problemi personali sono drammatizzati, tendono a divenire esibizionistici, quando difficoltà tecniche individuali diventano un ruolo fisso (come si vede nelle interpretazioni Brando-Dean) può venir fuori solo il manierisimo.

Questa importanza attribuita al dato esteriore può essere dovuta a una tipica caratteristica americana: il bisogno immediato di tradurre una idea o un sentimento in termini concreti. Dal punto di vista sociale ciò rappresenta una grande forza, ma artisticamente conduce all'ingenuità. *A View From the Bridge* di Arthur Miller ha una certa formale somiglianza con la tragedia greca, ragion per cui a Broadway venne allestito un tempio greco come scena, senza neppure una porta che pure è necessaria all'azione. Le grandi interpretazioni (come quelle di Anna Magnani in *La rosa tatuata*, di Helen Weugel in *Madre Coraggio* e di Wilfried Lawson in *Il padre*) sono sempre incredibilmente, esageratamente ricche nei dettagli. Così ogni sfumatura risulta sovraccarica di oro ma il pericolo sta nella superficialità e nella leggerezza delle lamine d'oro. Anche dopo una prova superba come quella offerta da Julie Harris in *The Member of the Wedding*, in una parte di difficoltà quasi insormontabile, io preferisco il più semplice e meno ambizioso rendimento di Henry Fonda in *Furore*, o quello di Serge Reggiani, alle prese con un personaggio non meno difficile, in *Casco d'oro*. Queste due ultime interpretazioni forse non sono « grandi », ma la costruzione del personaggio è così solida che i dettagli si dispongono con una logica discreta che può solo chiamarsi poetica. La mancanza di un centro è la più spiccata fra tutte le tendenze dello Studio.

Soprattutto, ed inevitabilmente, è una questione di individui. Elia Kazan è stato definito da un altro regista dello Studio « il nostro ambasciatore nel mondo ». Egli ha annotato nella prefazione a *Un tram che si chiama Desiderio*: « La regia in fondo consiste nel trasformare la psicologia in atteggiamenti ». Questa apparentemente innocua banalità acquista però una risonanza sinistra se si considerano gli eccessi di *Fronte del porto* e specialmente la recitazione di James Dean in *La Valle dell'Eden*. Io non voglio qui analizzare tutti i dodici film di Elia Kazan. Ma è importante per me localizzare la vera origine delle riserve che nutro nei riguardi dello Studio. Kazan si mostra anche più esplicito in certe annotazioni, ad esempio quando descrive Stella: « Essa cammina come se fosse narcotizzata, insonnolita, stupefatta. Essa è come seppellita viva nella sua carne. E' mezzo addormentata, i suoi occhi sono vitrei, come se non vedesse nulla. Fatele fare sempre gesti narcotizzati ». Al quarto giorno di prove Tennessee Williams sbottò: « Perbacco, sono un po' preoccupato per Stella. Scatta come

una studentessa che abbia voglia di benzedrina! » Brando ha recitato tre volte nella parte del ribelle semincosciente e semidelinquente (*Tram, Fronte del porto, Il selvaggio*) ed è significativo osservare che è apparso assai più manierato nei due film diretti da Kazan.

III

Sebbene io ammiri e approvi le intenzioni dell'Actors' Studio, non posso non avvertire qualcosa di ambivalente nei risultati. Succede lo stesso per il fenomeno di cui abbiamo parlato all'inizio. Nello sviluppo della civiltà occidentale, il mito è divenuto sempre più personale. Esattamente lo stesso è avvenuto nella sfera dello spettacolo. I grandi eroi dell'Olimpo di ieri, personificazioni del miraggio e della fantasia — i Valentino, le Theda Bara, le Garbo — sono diventati i Liberace, i Jonny Ray di oggi. La rispondenza del pubblico a questi eroi dell'ultima ora dipende dal fatto che è possibile identificarcisi. Essi toccano la paura, la solitudine, la pallida ambiguità sessuale, i vaghi struggimenti religiosi dei loro ammiratori. Purtroppo anche James Dean — specialmente ora che è morto, come Adone — fa parte della categoria. In un recente programma televisivo della B.B.C. Daniel Winter, un giovane che sembra convinto di essere un Dean redivivo, dichiarò: « Ora che Dean è morto chi esprimerà le nostre delusioni? Io ero solito guardarlo sullo schermo, e pensavo: è la mia delusione che egli sta esprimendo. Era come guardare nel volto di Dio ». E terminò con questa sterile, puerile lamentazione: « Il mondo non è più quello di prima ».

Dean stesso è in parte responsabile di questo stato di cose, perchè si prestò abbondantemente a costruire il proprio mito. La sua scelta del tipo ribelle fu in parte un indulgere, un ritirarsi dentro la propria debolezza. Ma d'altra parte la scelta di questo ruolo nascondeva una genuina anche se « Criticismo su misura » Lindsay Anderson ha chiesto, con John Osborne (il ribelli senza motivo »), Penelope Houston ha osservato che tutte le evasioni di questo genere presentateci dal cinema americano contengono qualche specifico e valido riferimento sociale, specialmente riguardo ai tribunali, alla polizia, al sistema educativo ed alla vita familiare; nel suo bell'articolo sul « Criticismo Su Misura » Lindsay Anderson ha chiesto, con John Osborne (il cui fondamentale atteggiamento affermativo egli però forse misconosce): « Quella voce che grida deve proprio essere la voce di un debole? ». Questa è l'essenza del nostro dilemma. Per quanto si possano criticare i dettagli o le deformazioni individuali, una affermazione, di qualsiasi genere sia, anche se assume la forma della negazione e della protesta, è troppo rara per essere ignorata. Ecco quello che l'Actors' Studio fa; perciò in definitiva noi dobbiamo inchinarci ad esso.

Una scena di *Baby Doll*
dallo scenario originale di Williams

Nel dedicare il fascicolo di marzo di « Bianco e Nero » a Elia Kazan e al suo recentissimo Baby Doll, *non potendo per ragioni di spazio pubblicare — come avremmo voluto — il testo integrale della sceneggiatura del film, abbiamo ritenuto interessante per il lettore offrirgli un brano dello scenario di Tennessee Williams. Così, a titolo anche di curiosità, abbiamo scelto una scena che si discosta alquanto dalla stesura originale, come avviene in altri punti del film. L'incendio, cui il brano si riferisce, è stato provocato da Archie Lee dopo che la moglie Baby Doll lo aveva minacciato di andarsene in seguito allo stato di inerzia e di abbandono morale in cui la coppia viveva. In questo modo, quando il giorno dopo arriva un grosso carico di cotone, esso viene convogliato verso la piccola industria di Archie Lee. Ma Silva Vacarro riesce a conoscere la verità e ne approfitta per far tacere Archie Lee anche quando questi viene a sapere della sua relazione con Baby Doll, finchè Lee impazzisce di gelosia.*

SCENA 30

ESTERNO. I CAPANNONI DEL SINDACATO.

Una vasta piattaforma è stata costruita per celebrare l'anniversario; è tutta decorata di bandiere, comprese quelle del Dixie e quelle di Stato del Mississipi. Una banda sta suonando la canzone di Stato (Mississipi Millions Love You) *ed una zitella emozionata la canta. Sono presenti diverse autorità locali, non tutte soddisfatte di trovarsi lì, perchè la contea nutre sentimenti fortemente divisi nei confronti della piantagione del Sindacato. Il politicante locale sale sul palco dell'oratore, mentre viene dato il segnale di far cessare la musica. Il* VECCHIO *solleva una tazza di metallo, inghiotte una buona sorsata e osserva:*

VECCHIO: L'acqua più robusta che mi abbia mai bagnato l'ugola. Sembra uscita dalla palude del Tiger Tail.

(*La gente sghignazza*)

VECCHIO (*continuando*): Giovanotto? Vacarro? E' una bellissima festa questa che ci offrite, stasera, e poichè oggi ricorre un anno dalla vostra nomina a sovrintendente della piantagione io voglio che sappiate che tutti i vostri buoni vicini sono orgogliosi di quel che avete saputo realizzare, dandoci il più grande raccolto di cotone che sia mai maturato sul suolo benedetto della Contea dei Due Fiumi.

La macchina da presa ha inquadrato un aitante giovanotto italiano, SILVA VACARRO. *La sua affabilità non è artificiosa, ma egli ha un modo di lanciare sguardi a destra e a sinistra, mentre ridacchia e beve birra, che denota in lui una certa vigilanza, una certa riserva mentale.*

La macchina da presa ha anche inquadrato in mezzo agli ascoltatori alcuni ospiti non invitati... tra cui ARCHIE LEE *e il suo amico del bar Brite Spot.* ARCHIE LEE *è ormai un bel pezzo avanti nella sbornia e naturalmente il suo amaro risentimento risulta sempre più evidente.*

VECCHIO: Appena veniste qui, beh, non vi conoscevamo ancora e qualcuno di noi della vecchia guardia fu un po' riservato, dapprima.

L'espressione del viso di VACARRO *si è improvvisamente fatta scura e tesa. Il suo sguardo vigile ha notato gli ospiti ostili. Con un brusco movimento del capo chiama a sè un uomo che lavora per lui —* ROCK *— il quale accorre subito e gli si accovaccia al fianco. Il colloquio che segue avviene tra un periodo e l'altro del discorso del* VECCHIO.

VACARRO: Ci sono dei tipi qui che non mi sembrano troppo soddisfatti...

ROCK: Sfido io. Li hai messi a terra da quando hai fatto venire il nuovo macchinario e ti lavori da te il cotone.

VACARRO: Osservali, non perderli di vista, specialmente se cominciano a gironzolare qui intorno.

VECCHIO (*che nel frattempo ha continuato*): Naturalmente quel che è vantaggioso per alcuni è svantaggioso per altri. Sappiamo tutti che qualcuno nella Contea ha avuto delle perdite finanziarie dovute in certa misura al successo della piantagione sindacale.

VACARRO *sta di nuovo guardando in giro. Con una certa espressione di sfida, ma verso nessuno in particolare. Tra i ginocchi dei suoi calzoni di velluto tiene un frustino di cuoio che porta abitualmente.*

VECCHIO: Ma nel complesso, la comunità ne ha tratto un grosso profitto. (*Ha detto questo con una certa aria di sfida, come se sapesse che solleverà delle reazioni... Una voce dalla folla*):

VOCE: La prossima volta che vuoi farti eleggere mettiti nella lista repubblicana. Prenditi i voti dei negri, ciccione!

VECCHIO (*rispondendo*): Guardate le nuove costruzioni che vengono su! Imprenditori, carpentieri, falegnami, per non parlare del proprietario del Brite Spot laggiù, e per non parlare...

Improvvisamente qualcosa di liquido e puzzolente viene gettato in faccia all'oratore. Subito ROCK *e* VACARRO *balzano in piedi...*

ROCK: Chi è stato?!

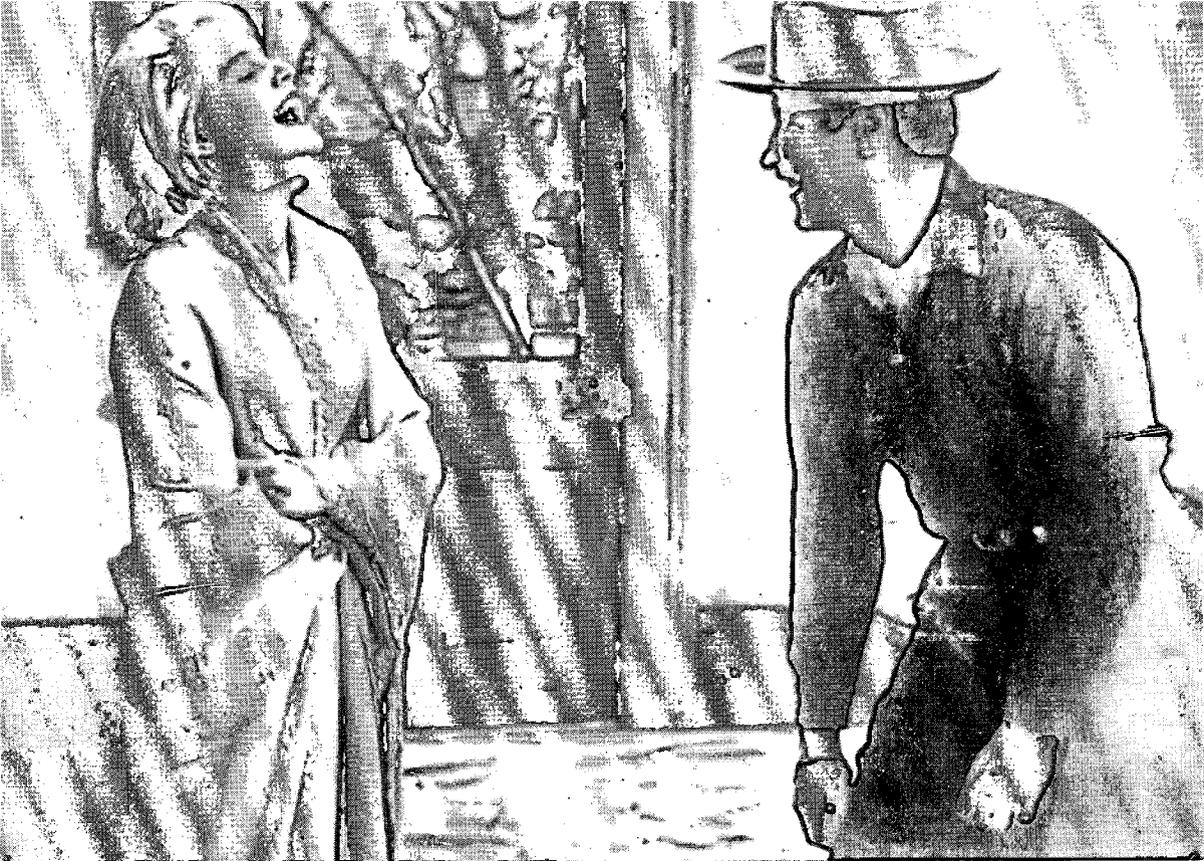
VACARRO (*dirigendosi al centro del palco*): Se c'è chi vuole fare altri lanci tiri su di me, ecco il vostro bersaglio! Il terrone! Il terrone straniero!

Confusione. Il VECCHIO *si asciuga la faccia con un tovagliolo di carta.*

Elia Kazan con il « Leone » vinto a Venezia per *Un tram che si chiama Desiderio*.

BABY DOLL: una foto di lavorazione (Boris Kaufman, Elia Kazan, Carrol Baker e Karl Malden).

Baby Doll:
Carrol Baker e
Eli Wallach.

Eli Wallach.

Baby Doll: Carrol Baker ed Eli Wallach.

D'improvviso, vediamo che qualcosa brucia a media distanza. I vasti campi oscuri cominciano ad essere illuminati. Delle voci gridano l'allarme. Urla, strepiti. Tutto e tutti vengono illuminati dal mutevole fulgore del fuoco.

VACARRO *corre verso l'incendio. Entra nel capannone delle macchine. La polvere esplode. I carri carichi vengono spinti fuori da contadini negri, guidati da* VACARRO. *Arriva un camion dei pompieri. Ma sembra lento nelle operazioni e inefficiente. Viene allestita una pompa, ma il getto d'acqua è debole per arrivare al fuoco. I pompieri non sono soltanto inefficienti, alcuni sembrano addirittura indifferenti, ed i loro visi esprimono una curiosa attrazione per il fuoco, come se esso fosse più interessante da guardare che da combattere.*

VACARRO *corre fra di loro esortando, comandando, gesticolando sempre col suo frustino. Nel suo frenetico andirivieni, una sferzata arriva all'uomo che tiene in mano la pompa. Questi, risentito, ne getta l'estremità a* VACARRO *che afferra l'imboccatura e si dirige decisamente verso le fiamme. Ora gli uomini cercano di fermarlo, ma* VACARRO *rivolge la pompa contro di loro, ricacciandoli indietro, e si fa strada fra le fiamme. Sparisce alla vista. Lo sentiamo solo gridare in una lingua straniera.*

Crolla un muro.

La pompa d'improvviso rimbalza come se non fosse più sorretta da nessuno. La folla. Terrore. Poi essi vedono qualcosa...

VACARRO *esce dalle fiamme, reggendo una piccola latta di petrolio vuota. Si stropiccia il fondo dei calzoni che scottano. E' sul punto di cadere in collasso. Gli uomini gli corrono incontro e lo trascinano in salvo. Egli tiene stretta la latta di petrolio.*

Lo stendono per terra e gli si chinano sopra tutt'intorno. Egli è sporco e bruciacchiato. Gli occhi sono aperti, e guardano in giro.

Il suo punto di vista. Da questa angolazione distorta, illuminato dalle fiamme trionfanti, appare un cerchio di visi dall'espressione indifferente o addirittura ostile. Alcuni non possono controllare un leggero sorriso.

VACARRO *tiene stretta la latta, e chiude gli occhi.*

Crolla un altro muro.

DISSOLVENZA.

Il saggio introduttivo su Kazan è stato tradotto da: « Elia Kazan: the Genesis of a Style », pubblicato in « Film Culture » vol. 2, n. 2 (6), New York, 1956.

L'intervista, sotto il titolo « A Quiz for Kazan », è apparsa in « Theatre Arts », vol. XL, n. 11, New York, 1956.

L'articolo sull'*Actors' Studio* è stato pubblicato da « Sight and Sound », vol. 26, n. 3, Londra, Winter 1956-57. Titolo originale: « The Method and Why ».

Il brano dello scenario originale del film è stato desunto da « *Baby Doll* » di Tennessee Williams », ed. Sighnet Books per concessione dell'editrice New Directions, New York, 1956.

Elia Kazan regista di teatro e di cinema

a cura di UMBERTO TANI *e* ANDREA CAMILLERI

La vita

Elia Kazan (Kazanjoglous) è nato a Costantinopoli il 7 settembre 1909. *La famiglia, dopo una breve permanenza a Berlino, si trasferì negli Stati Uniti nel* 1913. *Frequentata la Mayflower School e il ginnasio di New Rochelle, Kazan entrò al liceo Williams nel* 1926. *In seguito si iscrisse alla Scuola d'Arte Drammatica dell'Università di Yale e nel* 1932, *avendo conosciuto Clifford Odets, fu accolto nel Group Theatre come assistente-regista e attore. Debuttò al Martin Beck Theatre di New York il* 15 *novembre* 1932 *come Louis in* Chrysalis *di R. A. Porter, a fianco di H. Bogart. Fra le parti più importanti sostenute da Kazan da ricordare quelle di Agate Keller in* Waiting for Lefty *di C. Odets nel* 1935, *di Eddie Fuselli in* Golden Boy *dello stesso Odets nel* 1937 *(successivamente, sempre in* Golden Boy, *interpretò la parte di Joe Bonaparte), di Ficzur in* Liliom *di Molnar nel* 1940, *a fianco di I. Bergman. Il suo vero debutto come regista avvenne con* Cafe Crown; *nel* 1946 *produsse, al Belasco Theatre,* Truckline Cafe *di M. Anderson, con regìa di H. Clurman. Per le regìe di* The Skin of Our Teeth *e di* All my Sons *gli è stato assegnato il Premio della Critica. Nel* 1948 *ha fondato, con Lee Strasberg e Cheryl Crawford, l'Actors' Studio, dal quale sono usciti, o dove si sono perfezionati, attori come Marlon Brando, Montgomery Clift, James Dean, Jack Palance, Susan Strasberg, Eva Marie Saint. Ha ottenuto due volte il premio «Oscar» per la regìa: la prima volta nel* 1948 *per* Gentleman's Agreement, *la seconda nel* 1954 *per* On the Waterfront.

Le regie teatrali

1931 THE SECOND MAN di N. S. Behrman - Atlantic City (Toy Theatre).

1935 THE YOUNG GO FIRST di P. Martin, G. Scudder, Ch. Friedman (regìa in collaborazione con A. Saxe) - New York (Theatre of Action) - *scenografia*: M. Gorelik.

1936 THE CRIME di M. Blankfort (regìa in collaborazione con A. Saxe) - New York (Theatre of Action).

1938 CASEY JONES di R. Ardrey - New York (Group Theatre) *scenografia*: M. Gorelik.

1939 THUNDER ROCK di R. Ardrey - New York (Mansfield Theatre) - *scenografia*: M. Gorelik - *costumi*: P. Morrison.

1942 CAFE CROWN di H. S. Kraft - New York (Cort Theatre) - *scenografia*: B. Bronson.

THE STRINGS, MY LORD, ARE FALSE di P. V. Carroll - New York (Royale Theatre) - *scenografia*: H. Bay.

THE SKIN OF OUR TEETH di T. Wilder - New York (Plymouth Theatre) - *scenografia*: A. Johnson - *costumi*: M. P. Schenck.

1943 HARRIET di F. Ryerson e C. Clements - New York (Henry Miller Theatre) - *scenografia*: L. Ayers - *costumi*: A. Bernstein.

ONE TOUCH OF VENUS, musical comedy di S. J. Perelman e O. Nash - New York (Imperial Theatre) - *musica*: K. Weill - *coreografie*: A. de Mille - *scenografia*: H. Bay - *costumi*: P. du Pont, K. Love, Mainbocher.

1944 JACOBOWSKY AND THE COLONEL di S. N. Behrman - New York (Martin Beck Theatre) - *scenografia*: S. Chaney.

1945 DEEP ARE THE ROOTS di A. d'Usseau e J. Gow - New York (Fulton Theatre) - *scenografia*: H. Bay - *costumi*: E. Roche.

DUNNIGAN'S DAUGHTER di S. N. Behrman - New York (Golden Theatre) - *scenografia*: S. Chaney.

1947 ALL MY SONS di A. Miller - New York (Coronet Theatre) - *scenografia*: M. Gorelik - *costumi*: P. Morrison.

A STREETCAR NAMED DESIRE di T. Williams - New York (Barrymore Theatre) - *scenografia*: J. Mielziner - *costumi*: L. Ballard.

1948 SUNDOWN BEACH di B. Brener - New York (Belasco Theatre) - *scenografia*: B. Edwards.

LOVE LIFE di A. J. Lerner - New York (Forty-sixth Theatre) - *musiche*: K. Weill - *coreografia*: M. Kidd - *scenografia*: B. Bronson - *costumi*: L. Ballard.

1949 DEATH OF A SALESMAN di A. Miller - New York (Morosco Theatre) - *scenografia*: J. Mielziner - *costumi*: J. Sze.

1952 FLIGHT INTO EGYPT di G. Tabori - New York (Music Box Theatre) - *scenografia*: J. Mielziner - *costumi*: A. H. Johnstone.

1953 CAMINO REAL di T. Williams - New York (National Theatre) - *scenografia e costumi*: L. Ayers.

TEA AND SYMPATHY di R. Anderson - New York (Ethel Barrymore Theatre) - *scenografia*: J. Mielziner - *costumi*: A. H. Johnstone.

1955 CAT ON A HOT TIN ROOF di T. Williams - New York (Morosco Theatre) - *scenografia*: J. Mielziner - *costumi*: L. Ballard.

(*a cura di ANDREA CAMILLERI*)

Filmografia

Attore:

1940 CITY FOR CONQUEST (La città del peccato) - *produzione*: Warner Bros - *regia*: Anatole Litvak - *interpreti*: James Cagney, Ann Sheridan, Frank Craven, Arthur Kennedy.

1941 BLUES IN THE NIGHT - *produzione*: Warner Bros - *regia*: Anatole Litvak - *interpreti*: Priscilla Lane, Betty Field, Richard Whorf.

Regista:

1945 A TREE GROWS IN BROOKLYN (Un albero cresce a Brooklyn) - *produzione*: Louis D. Lighton per la 20th Century Fox - *sceneggiatura*: T. Slessinger e F. Davis dal romanzo di Betty Smith - *fotografia*: Leon Shamroy - *scenografia*: Lyle Wheeler - *musica*: Alfred Newman - *arredamento*: Thomas Little - *montaggio*: Dorothy Spencer - *interpreti*: Dorothy Mc Guire, James Dunn, Joan Blondell, Lloyd Nolan, Peggy Ann Garner, Ted Donaldson, James Gleason, Ruth Nelson, J. F. Mac Donald.

1947 SEA OF GRASS (Il mare d'erba) - *produzione*: Pandro S. Berman per la Metro Goldwyn Mayer - *sceneggiatura*: Marguerite Roberts e Vincent Lawrence, dal romanzo di Conrad Richter - *fotografia*: Harry Stradling - *effetti speciali*: A. Arnold Gillespie e Warren Newcombe - *scenografia*: Cedric Gibbons - *musica*: Herbert Stothart - *arredamento*: Edwin B. Willis - *interpreti*: Spencer Tracy, Katherine Hepburn, Robert Walker, Melvyn Douglas, Phyllis Thaxter, Edgar Buchanan, Harry Carey, Ruth Nelson, Robert Armstrong, William (Bill) Phillips, James Bell, Robert Barrat, Charles Trowbridge, Russel Hicks, Trevor Bardette, Morris Ankrum.

BOOMERANG (Boomerang, l'arma che uccide) - *produzione*: Louis De Rochemont per la 20th Century Fox - *sceneggiatura*: Richard Murphy, da un articolo di Anthony Abbott - *fotografia*: Norbert Brodine - *effetti speciali*: Fred Sersen - *scenografia*: Richard Day e Chester Gore - *musica*: David Buttolph - *direzione musicale*: Alfred Newman - *arredamento*: Thomas Little - *interpreti*: Dana Andrews, Jane Wyatt, Lee J. Cobb, Cara Williams, Arthur Kennedy, Sam Levene, Taylor Holmes, Robert Keith, Ed Begley, Leona Roberts.

1948 GENTLEMAN'S AGREEMENT (Barriera invisibile) - *produzione*: Darryl F. Zanuck per la 20th Century Fox - *sceneggiatura*: Moss Hart, dal romanzo di Laura Z. Hobson - *fotografia*: Arthur Miller - *effetti speciali*: Fred Sersen - *scenografia*: Lyle Wheeler e Mark Lee Kirk - *musica*: Alfred Newman - *arredamento*: Thomas Little e Paul S. Foche - *interpreti*: Gregory Peck, Dorothy Mc Guire, John Garfield, Celeste Holm, Anne Revere, June Havoc, Albert Dekker, Jane Wyatt, Dean Stockwell, Nicholas Joy.

1949 PINKY (Pinky, la negra bianca) - *produzione*: Darryl F. Zanuck per la 20th Century Fox - *sceneggiatura*: Philip Dunne e Dudley Nichols, dal romanzo di Cid Ricketts Sumner - *fotografia*: Joe Mac Donald - *scenografia*: Lyle Wheeler e J. Russell Spencer - *musica*: Alfred Newman - *arredamento*: Thomas Little e W. M. Scott - *montaggio*: Harmon Jones - *interpreti*: Jeanne Crain, Ethel Barrymore, Ethel Waters, William Lundigan, Basil Ruysdael, Kenny Washington, Nina Mae McKinney, Griff Barnett, Frederick O'Neal, Evelyn Varden, Raymond Greenleaf, Dan Riss, William Hansen, Arthur Hunnicutt.

1950 PANIC IN THE STREETS (Bandiera gialla) - *produzione*: Sol C. Siegel per la 20th Century Fox - *sceneggiatura*: Richard Murphy - *adattamento*: Daniel Fuchs, da un soggetto di Edna e Edward Anhalt - *fotografia*: Joe Mac Donald - *effetti speciali*: Fred Sersen - *scenografia*: Lyle Wheeler e Maurice Ransford - *musica*: Alfred Newman - *arredamento*: Thomas Little e F. J. Rode - *montaggio*: Harmon Jones - *interpreti*: Richard Widmark, Paul Douglas, Barbara Bel Geddes, Walter (Jack) Palance, Zero Mostel, Dan Riss, Alexis Minotis, Guy Thomajan, Tommy Cook, Edward Kennedy, Tommy Rettig.

1951 A STREETCAR NAMED DESIRE (Un tram che si chiama desiderio) - *produzione*: Charles K. Feldman per la Warner Bros - *sceneggiatura*: Tennessee Williams - *adattamento*: Oscar Saul dall'omonimo lavoro teatrale di T. Williams - *fotografia*: Harry Stradling - *scenografia*: Richard Day - *musica*: Alex North - *direzione musicale*: Ray Heindorf - *arredamento*: G. James Hopkins - *montaggio*: David Weisbart - *interpreti*: Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter, Karl Malden, Rudy Bond, Nick Dennis, Peg Hillias, Wright King, Richard Garrick, Ann Dere, Edna Thomas.

1952 VIVA ZAPATA! (Viva Zapata) - *produzione*: Darryl F. Zanuck per la 20th Century Fox - *soggetto e sceneggiatura*: John Steinbeck - *fotografia*: Joe Mac Donald - *scenografia*: Lyle Wheeler e Leland Fuller - *musica*: Alex North - *direzione musicale*: Alfred Newman - *arredamento*: Thomas Little e Claude Carpenter - *montaggio*: Barbara McLean - *costumi*: Charles Le Maire *disegnati da* Travilla - *interpreti*: Marlon Brando, Jean Peters, Anthony Quinn, Joseph Wiseman, Arnold Moss, Alan Reed, Margo, Harold Gordon, Lou Gilbert, Mildred Dunnock, Frank Silvera, Nina Varela, Florenz Ames, Fay Roope, Frank De Kova, Bernie Gozier.

1953 MAN ON A TIGHTROPE (Salto mortale) - *produzione*: Robert L. Jacks per la 20th Century Fox - *produttore associato*: Gerd Oswald - *sceneggiatura*: Robert E. Sherwood, da un racconto di Neil Paterson - *fotografia*: Georg Krause - *scenografia*: Hans H. Kuhnert e Theo Zwirsky - *direzione musicale*: Franz Waxman - *montaggio*: Dorothy Spencer - *costumi*: Charles Le Maire *disegnati* da Ursula Maes - *interpreti*: Fredric March, Gloria Grahame, Terry Moore, Cameron Mitchell, Adolphe Menjou, Robert Beatty, Alexander D'Arcy, Richard Boone, Paul Hartman, Dorothea Wieck, Pat Henning.

1954 ON THE WATERFRONT (Fronte del porto) - *produzione*: Sam Spiegel - Horizon Pictures - *distribuzione*: Columbia - *soggetto e sceneggiatura*: Budd Schulberg, ispirato da articoli di Malcolm Johnson. - *fotografia*: Boris Kaufman - *scenografia*: Richard Day - *musica*: Leonard Bernstein - *montaggio*: Gene Milford - *interpreti*: Marlon Brando, Karl Malden, Lee J. Cobb, Eva Marie Saint, Rod Steiger, Pat Henning, Leif Erickson, James Westerfield, Tony Galento, Tami Mauriello, John Hamilton, John Heldabrand, Rudy Bond, Don Blackman, Arthur Keegan, Abe Simon, Barry Macollum, Mike O'Dowd, Marty Balsam, Fred Gwynne.

1955 EAST OF EDEN (La valle dell'Eden) - *produzione*: Elia Kazan per la Warner Bros - *sceneggiatura*: Paul Osborn, dal romanzo di John Steinbeck - *fotografia*: Ted McCord (Cinemascope, Warnercolor) - *scenografia*: James Basevi e Malcolm Bert - *musica*: Leonard Rosenman - *arredamento*: George J. Hopkins - *montaggio*: Owen Marks - *costumi*: Anna Hill Johnstone - *interpreti*: Julie Harris, James Dean, Raymond Massey, Richard Davalos, Burl Ives, Jo Van Fleet, Albert Dekker, Lois Smith, Harold Gordon, Timothy Carey, Mario Siletti, Lonny Chapman, Nick Dennis.

1956 BABY DOLL (Baby Doll, la bambola viva) - *produzione*: Elia Kazan - Newtown - *distribuzione*: Warner Bros - *scenario*: Tennessee Williams - *fotografia*: Boris Kaufman - *scenografia*: Richard Sylbert - *musica*: Kenyon Hopkins - *montaggio*: Gene Milford - *interpreti*: Karl Malden, Carroll Baker, Eli Wallach, Mildred Dunnock, Lonny Chapman, Eades Hogue, Noah Williamson.

1957 A FACE IN THE CROWD (Titolo non definitivo) - *produzione*: Elia Kazan - Newtown - *distribuzione*: Warner Bros - *interpreti*: Andy Griffith, Patricia Neal.

(*a cura di UMBERTO TANI*)

I film

recensioni di GIULIO CESARE CASTELLO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, TULLIO KEZICH, ERNESTO G. LAURA, MORANDO MORANDINI, TINO RANIERI, PAOLO DI VALMARANA

Baby Doll

(Baby Doll, la bambola viva)

Regia: Elia Kazan.

Soggetto e scenario originale: Tennesse Williams. Fotografia: Boris Kaufman. Musica: Kenyon Hopkins. Scenografia: Richard Sylbert. Costumi: Anna Hill Johnstone e Florence Transfield. Montaggio: Gene Milford. Tecnico del suono: Edward J. Johnstone.

Personaggi e interpreti: *Angelo*: Karl Malden; *Bambola*: Carrol Baker; *Silva Vaccaro*: Eli Wallach; *Zia Rosabella*: Mildred Dunnock; *Rock*: Lonny Chapman; *lo Sceriffo*: Eades Hogue; *il Vicesceriffo*: Noah Williamson.

Produzione: Newton - una produzione di Elia Kazan, 1956 - Origine: U.S.A., Distribuzione: Warner Bros.

Nell'intervista che viene pubblicata in altra parte di questo fascicolo, Elia Kazan afferma che Tennessee Williams è « certamente il nostro miglior drammaturgo del momento ». Solo il tempo, con il creare una prospettiva storica distaccata, permetterà di stabilire se Kazan sia nel vero. Ma intanto mi sia concesso di dubitarne. L'affermazione, fra l'altro, suona particolarmente strana in bocca ad un regista il quale ha avuto la fortuna ed il merito di associare il proprio nome a quello di Arthur Miller autore il cui peso e la cui statura paiono ben diversi da quelli di Williams, accanto al quale viene abitualmente ricordato.

Nel giustificare la propria predilezione per Williams, Kazan si sofferma sulle caratteristiche « tridimensionali» che presenterebbero i personaggi di questo autore, i quali avrebbero l'ambivalenza caratteristica delle figure costruite non in base a schemi letterari o drammatici di comodo, ma in base a una ispirazione mutuata dalla realtà. Gli spettatori, secondo Kazan, sarebbero in grado di riconoscere i personaggi del drammaturgo e di riconoscersi in essi. Di riconoscere, cioè, nelle opere di Williams, i propri problemi personali e sociali, acutamente rispecchiati. Il punto di vista di un uomo come Kazan è sempre degno di rispetto. Ma è probabile che l'affinità di gusto che lo sospinge verso il mondo dello scrittore abbia contribuito a rendere meno obiettiva la sua riflessione critica. Cercar di presentare Williams come uno scrittore realistico significa barare, forse giuocando sulle parole. Che lembi di una determinata realtà affiorino nella visione fantastica di Williams è innegabile: basti pensare al profumo acre di un vecchio Sud, con le sue nostalgie ed i suoi irrisolti problemi, cui lo scrittore spesso ama alludere per il tramite delle figure da lui vagheggiate. Ma nessun impegno chiaramente riconoscibile come realistico è presente nell'opera di Williams: convergono invece, in lui, sedimenti letterari molteplici e della più varia pro-

venienza, ma quasi tutti alquanto lontani da una direttrice realistica: intimismo e decadentismo, estreme propaggini di un'esperienza romantica, sono forse le due componenti più assidue del mondo di Williams. Ai tempi di *Zoo di vetro* si parlò di Cecov, e non del tutto a sproposito: ma di Cecov su Williams ha esercitato chiaro influsso l'aspetto, diciamo così, intimistico precrepuscolare (quello scrutare, attraverso una tecnica impressionistica, nell'animo di creature umbratili e ferite, avviate alla fatalità di una sconfitta), o anche, se vogliamo, la facoltà di fondere in cangiante impasto tragedia e commedia; non già la sostanza realistica di una pittura ambientale.

D'altro canto, l'amore per la parola, che Kazan stesso denuncia come la remora che si frappone ad una più completa adesione di Williams allo stile filmico, che cos'altro è se non il segno del suo persistente estetismo e decadentismo? Un'altra vistosa manifestazione di quest'ultimo è data dall'eccezionalità di quasi tutti i suoi personaggi sul piano psicologico (qualora si voglia trascurare quello etnico, in quanto rispecchiante, sia pure a suo modo, una realtà statunitense): dalla Blanche del *Tram,* che i suoi complessi sessuali conducono alla follia, allo Stanley dello stesso dramma, iperteso nella sua monocorde brutalità; dal marito con tendenze omosessuali di *Cat on a Hot Tin Roof* alla ventenne affetta da dubbio e torbido infantilismo, protagonista di questo *Baby Doll* (e si potrebbe continuare un pezzo, estendendo il discorso a figure marginali ma indicative, come quella Zia Rose dello stesso *Baby Doll,* una vecchietta al limite della demenza, atterrita dallo squillare del telefono e dedita al canto di sacri inni). Il « sudismo » e l'ossessione sessuale, che costituiscono le due grandi costanti della tematica di Williams, sono regolarmente tradotti in chiave decadentistica, non dimentica fra l'altro (ecco un influsso da annotare accanto agli altri già rilevati) di certa narrativa americana prebellica (il primitivismo « ingenuistico » di personaggi come Baby Doll può ricordare, alla lontana e su piano tutto diverso, quello del Lennie di *Uomini e topi* di Steinbeck, o meglio ancora quello di taluni personaggi di Caldwell, scrittore cui siamo ricondotti anche da certo clima sudistico « sfatto », nonchè dalla persistenza della nota erotica: si ricordi *Il piccolo campo*). In sostanza, ad ogni sua opera Tennessee Williams mi appare sempre meglio come uno scaltro riecheggiatore di temi e di modi svariati, da lui ridotti a coerenza in grazia di una notevole suggestione stilistica e di una certa qual univocità di atmosfera morbidamente crepuscolare, gremita di simbolismi (altra eredità del decadentismo).

Che Williams abbia avuta e tuttora abbia una considerevole fortuna presso i cineasti è spiegabilissimo, solo che si pensi alla fortuna incontrata precedentemente sulla scena ed alla eccitante eccezionalità delle situazioni e dei personaggi da lui proposti. Tale dimensione dei personaggi ha dato la sua impronta ai film anteriori a *Baby Doll* e parimenti ispirati ad opere di questo scrittore: da *Zoo di vetro* di Irving Rapper, una traduzione diligente e priva di ambizioni autonomistiche, la quale consentiva a Jane Wyman ed a Gertrude Lawrence di animare due ritratti umani di contrastante evidenza, a *Un tram che si chiama Desi-*

derio di Elia Kazan, film anch'esso chiuso entro i limiti della traduzione e le cui caratteristiche e limiti sono acutamente delineati da Eugene Archer nel saggio riprodotto in questo stesso fascicolo. L'Archer rileva per esempio, giustamente, come Kazan avesse, in quel film, ecceduto nell'impiego del primo piano, sottratto alla sua funzione, di sottolineatore d'un acme drammatico, per essere adottato come normale strumento sintattico. Il virtuosismo della « camera » motorizzata, dell'illuminazione della ripresa in profondità focale, sottolineanti vividamente una cornice scenica volontariamente accettata, conferivano all'opera il carattere di brillante registrazione dinamica di uno spettacolo teatrale (mentre, all'opposto, l'allestimento scenico che Visconti offrì dello stesso dramma pareva dominato da dispersive preoccupazioni « cinematografiche »). E ovviamente a tale spettacolo recavano un contributo determinante attori come Brando, come Vivien Leigh, come Kim Hunter e via dicendo, valorizzati al limite delle loro ricche possibilità. Addirittura *per* un'attrice fu concepito *La rosa tatuata* di Daniel Mann, film che, tuttavia, si staccava dai precedenti per qualche tentativo di rompere la cornice teatrale, suggerendo, intorno al personaggio potentemente animato da Anna Magnani, una certa qual dimensione ambientale. Forse tale tentativo venne messo in atto anche tenendo conto che il testo d'origine, con il suo insistito simbolismo sessuale, con il suo discutibile folklorismo, si presentava come meno « sicuro » rispetto ai precedenti (e la tiepida accoglienza incontrata sulle scene, a differenza dalle opere precedenti, stava a dimostrarlo). Non è a dire che l'espediente abbia dato risultati positivi, in quanto il fondo deteriore della tematica di Williams dilagò, rischiando di compromettere la stessa magnifica sostanza dell'interpretazione della protagonista.

Non manca chi ritiene di poter individuare i migliori saggi del temperamento drammatico di Williams in alcuni atti unici, dove crepuscolarismo, « sudismo », sessualismo si contemperano talvolta in una più raccolta dimensione drammatica, dotata di una sua lirica verità, di una sua affocata sincerità, di un suo trascolorante *pathos*. A due tra essi (*Twenty-seven Wagons Full of Cotton* - 1945 - e *The Long Stay Cut Short or The Unsatisfactory Supper* - 1946) si è ora rivolto lo scrittore per stendere lo scenario di *Baby Doll*, film con il quale ancora una volta si è ricomposto il binomio Williams-Kazan. Ma nei titoli di testa lo scenario viene definito « originale », e non vi è menzione della duplice fonte teatrale. Il che si può spiegare col fatto che lo scenario ha una prospettiva sostanzialmente nuova (1), anche se deve al primo degli atti unici ricordati sia il « triangolo » fondamentale sia l'aspetto « romanzesco » della situazione (relativo all'incendio); ed al secondo, che è bellissimo, il personaggio della zia, qui tuttavia trasferito in una diversa situazione generale e, come figura divenuta margi-

(1) Mi riferisco, essenzialmente, al personaggio di Baby Doll, alle sue caratteristiche fisiche e psichiche, cioè al suo integrale « infantilismo », su ciò che ne consegue. A parte la circostanza che, nel primo degli atti unici ricordati, l'adulterio viene chiaramente consumato, a differenza che nel film, il quale, come accennerò più innanzi, ha puntato, per aggirare lo scoglio della censura, su una certa ambiguità.

nale, avviato ad un diverso destino.

Che lo scenario di *Baby Doll* abbia chiari precedenti teatrali a noi, d'altronde, interessa solo in quanto la circostanza permette di affermare come il film non segni un accostamento, per la prima volta, dello scrittore al cinema in piena autonomia (tale punto d'arrivo è auspicato da Kazan, che vede in Williams un potenziale autore cinematografico di grandi possibilità), ma soltanto una tappa lungo tale direzione, il primo esempio di una ispirazione non rigidamente vincolata dai precedenti teatrali del testo. Tra Williams e Kazan si è, ancora una volta, stabilita una piena consonanza di intenti. Ed il regista ha completato l'ispirazione dello scenarista, intervenendo sul copione, aggiungendo o sottraendo (almeno così risulta da un raffronto tra scenario e film; resterebbe da vedere se a tali operazioni Williams abbia partecipato attivamente o meno), ma non mai in una direzione tangenziale rispetto al testo, bensì nel quadro di una collaborazione nascente da una piena adesione agli intenti dell'autore. Tutt'al più si può rilevare come Kazan si sia preoccupato di fornire al racconto una dimensione ambientale qua e là meglio puntualizzata. In tal senso va sottolineato il suo scrupolo realistico, che lo ha indotto a realizzare il film in una cornice autentica, trasferendo la *troupe* nel Delta del Mississipi. Al paesaggio la fotografia in bianco e nero, sottilmente sfumata nei suoi chiaroscuri, di Boris Kaufman ha conferito tuttavia quella vibrazione al di là del realismo, che il mondo fantastico dello scrittore presuppone.

Con l'avvenuta applicazione di uno stile conforme ad un realismo trasfigurato, quale la fantasia di Williams suggerisce, fanno contrasto certe dichiarazioni del regista nella citata intervista, con le quali egli sembra voler far credere di aver inteso, con questo film, recare un contributo ad una illuminazione realistica di una problematica relativa al Sud, problematica abbastanza lontana dagli effettivi interessi dello scrittore. In pratica egli è riuscito a cogliere, a tratti, un « profumo » ambientale, ma appunto nell'ambito di una rappresentazione « tragicomica », quale gli era suggerita dal copione, mantenuta su di un registro pittorescamente allusivo. Sotto questa luce il brevissimo prologo in esterno, con la presentazione di quella magione neoclassica in rovina, di quei negri sdraiati dall'ampio riso ambiguo, costituisce, rispetto allo scenario, un arricchimento pregnante, che ben prepara alla rivelazione del personaggio di Baby Doll, rannicchiata nel suo lettino da bimba, col pollice in bocca, emblema del suo inquietante infantilismo, avidamente spiata dal marito insoddisfatto nel suo desiderio, in forza di un bizzarro patto prossimo alla scadenza. L'elemento « di colore » ricorre ancora, qua e là, nel racconto, fino a quella stupenda intuizione rappresentata dalla figura ieratica del negro, che Archie Lee scopre, imprevedutamente, nella notturna penombra dell'automobile, mentre, durante la sequenza finale, egli sta, in preda alla sua esaltazione, dando la caccia all'inafferrabile siciliano (da notarsi come notazioni quale quest'ultima che non ha riscontro nello scenario, rientrino sempre in quella trasfigurazione della realtà, su un piano quasi onirico, che costituisce la chiave più idonea per rendere il mondo di Williams).

E' ancora da sottolineare come più rilevanti appaiano, nel confronto tra il film e lo scenario, le aggiunte rispetto alle soppressioni, le quali vanno più che altro attribuite ad un desiderio di « concentrazione » drammatica, aliena da dispersioni rispetto al triangolo attorno a cui ruota il racconto, con in più, la « letteraria » figura della zia, elemento caratteristico della tendenza di Williams a puntare su toni di tragicommedia (e questa zia, che, nel breve testo teatrale da cui è stata attinta, era caratterizzata da un pathos intenso e vicino alla tragedia, assume qui carattere di diversivo prevalentemente comico). Esempi tipici di aggiunte (o magari soltanto di sottolineature) della regìa, rivolte ad una valorizzazione ed esasperazione dei significati dello scenario, appaiono i simboli fallici o comunque sessuali ricorrenti con ben distribuita insistenza: dal dito, che Baby Doll è avvezza succhiarsi nel suo atteggiamento infantilistico (assai più che infantile) ed aperto a suggestioni di una « innocenza » spontaneamente torbida, al collo della bottiglia che la stessa Baby Doll succhia avidamente (l'animalesca e quieta beatitudine di quell'insistito succhiare ha una evidente ambivalenza di significato: essa allude, contemporaneamente, all'infantilismo della protagonista ed alla sua naturale disponibilità per il sesso), o al cavalluccio su cui Silva si dondola, nella *nursery*, prima del suo « pisolino » dentro al lettino della donna-bambina (tale compiaciuto e divertito dondolarsi costituisce un chiaro simbolo dell'atto sessuale che domina il pensiero del personaggio).

L'aspetto « erotico» del dramma mi pare l'unico genuino (oltre che coerente con la tematica di Williams, quale ci è da anni nota), e non mi sembra quindi superfluo soffermarmi particolarmente sui momenti della narrazione sviluppati in chiave più scopertamente sessuale. Su tali momenti si è basata, per scatenare la sua massiccia campagna, la Legion of Decency, che sta facendo negli Stati Uniti il possibile per boicottare il film, il quale ha pur avuto il regolare sigillo da parte dell'Amministrazione del Codice di autocensura. Forse qualche anno fa tale sigillo gli sarebbe mancato, o meglio sarebbe stato ottenuto a prezzo di sacrifici maggiori di quelli che Kazan ha dovuto accettare. Ma, nel quadro del revisionismo in atto da parte dei custodi del Codice, ha potuto trovare tolleranza anche la scena senza dubbio più inquietante di un'opera che, in linea generale, sa astutamente tenersi entro i confini dell'ammesso, puntando, più che su specifiche situazioni o particolari, sull'evocazione di una ambigua atmosfera dominata dal sesso: alludo alla scena dell'amplesso tra Baby Doll e Silva Vacarro, un'anticipazione della quale si era avuta con il duetto in esterno, in capo al quale la donna aveva avvertito un indicativo stordimento. In tale scena si ha, oltre ad un bacio a labbra provocantemente dischiuse (che un tempo il censore non avrebbe tollerato), una sottile insistenza sulla carica sensuale del rapporto, evidente con inequivocabile suggestività nel mugolio di piacere con cui Baby Doll accompagna, in completo abbandono, l'azione sessuale (è probabile, come qualcuno ha rilevato, che la coincidenza tra tale assai tipico mugolio e l'esclusione dall'inquadratura delle mani dei personaggi sia tutt'altro che casuale e sia dovuta all'intento del regista di allu-

dere ad una azione ben più eccitante che un semplice bacio e la cui rappresentazione diretta sarebbe stata impensabile). Di fronte a tale vischiosa carica sensuale serpeggiante per il racconto e culminante nella scena descritta (tutto il « giuoco » tra i due — imposto dall'infantilismo ostentato della donna, accettato e sviluppato dall'uomo, rilanciato dalla donna con una consapevolezza oscuramente affiorante e finalmente sancita dal suo gesto di spegnere la luce prima dell'amplesso — ha un assiduo sottinteso erotico), il problema che ha assillato la Legion of Decency, se cioè Baby Doll abbia consumato interamente con Silva il rapporto fisico cui non aveva voluto sottomettersi con il marito, perde d'importanza. E' probabile che ciò sia avvenuto, ma, anche se così non fosse, la conclusione del racconto non lascia dubbi circa le possibilità di accadimento del fatto. La questione è insomma di pura forma, e quindi di lana caprina.

Sul piano delle allusioni sessuali la regìa ha reso al testo il più « fedele » dei servigi: nel *Tram* Kazan si era autoimposto i limiti relativi ad una traduzione dello spettacolo scenico in quanto tale; qui egli, approfittando della circostanza che il copione era sostanzialmente nuovo ed originale, si è concesso una libertà di linguaggio, agilmente articolata e più propriamente «cinematografica». Ma la sua aderenza alle intenzioni dell'autore, di cui evidentemente ama considerarsi un convinto interprete, è altrettanto palese ed assidua, particolarmente, direi, nei punti in cui egli si discosta dal testo, proponendosi in realtà di metterne in miglior rilievo i significati e le intenzioni. Certo l'eccellenza della regìa, se considerata a sé, con un'operazione mentale di arbitraria astrazione, consente di valutare ancor meglio la falsità di un testo monocorde, imbevuto di una scadente letteratura, il quale ripete la ben nota tematica di Williams, sussidiandola solo con esteriori artifici e lenocini, lontani da una umana credibilità. Si tratta di una discutibile esercitazione letteraria, fondata su figure di una estenuata ed estenuante eccezionalità, tra cui spicca quell'emblema del sesso che è la torpida e provocante donna-bambina, frutto d'una fantasia malata ed arzigogolante, anche se tale da non poter lasciare indifferente lo spettatore.

Giova soggiungere subito che Baby Doll ha trovato nella inedita, bionda e mollemente carnosa Carrol Baker, dalle languide inerzie, dal rabbrividente riso intimamente isterico, dagli animaleschi abbandoni, una interprete insostituibile e, appunto, emblematica per eccellenza, con il suo volto di bambina invecchiata precocemente ovvero di adulta ammalata di infantilismo persistente. Stavolta, come altre volte, Kazan ha spiegato tutto il suo talento di ispiratore e, quando occorra, di creatore di attori. Talento che si è riconfermato anche nella scelta di Eli Wallach (attore in rapida ascesa a Broadway) per la parte di Silva il siciliano, cui Wallach ha conferito una bruciante e cangiante vivezza, sul piano di una recitazione pittoresca, coerente con quello stile tragicomico cui dianzi si accennava. Il triangolo è icasticamente completato da Karl Malden, attore kazaniano, nella parte di Archie Lee, che l'interprete conduce, con graduatissima progressione, dal gaglioffismo iniziale all'esaltazione finale. Le sporadiche apparizioni di

quella eccellente caratterista che è Mildred Dunnock (zia Rose) completano la prestazione di un *cast* che da solo è sufficiente a determinare il prestigio di un film: prestazione che, dominata dalla suggestionante presenza del regista, teso a stabilire una chiave eccitata di recitazione, del tutto confacente al testo, costituisce l'aspetto più saliente di un'opera di regia, esercitata, con spirito congenialmente creativo, su un testo che, tutto sommato, non meritava una simile concentrazione di talenti.

g. c. c.

Guerra e pace

REGIA: King Vidor. REGIA DELLA SECONDA « TROUPE »: Mario Soldati.

SOGGETTO: dall'omonimo romanzo di Leone Tolstoj. SCENEGGIATURA: Mario Soldati, Mario Camerini, Ennio De Concini, Ivo Perilli, Gian Gaspare Napolitano. FOTOGRAFIA (*Technicolor, Vistavision*): Jack Cardiff e Aldo Tonti. SCENOGRAFIA: Mario Chiari. MUSICA: Nino Rota. COSTUMI: Maria De Matteis. ARREDAMENTO: Piero Gherardi. MONTAGGIO: Leo Catozzo. EFFETTI SPECIALI: Tel Grozea.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Natascia Rostòva*: Audrey Hepburn; *Pierre Bezùchov*: Henry Fonda; *Andrej Bolkonskij*: Mel Ferrer; *Anatòl Kuraghin*: Vittorio Gassman; *Napoleone Bonaparte*: Herbert Lom; *Generale Kutuzov*: Oscar Homolka; *Platone Karatajev*: John Mills; *Elena Kuràghina*: Anita Ekberg; *Màrja Bolkònskaja*: Anna Maria Ferrero; *Dolòkhov*: Helmut Dantine; *Nicolaj Rostòv*: Jeremy Brett; *Lisa Bolkònskaja*: Milly Vitale; *Sònja*: May Britt; *Conte Iljà Rostòv*: Barry Jones; *Contessa Rostòva*: Lea Seidl; *Pètja Rostòv*: Sean Barret; *Principe Kuràghin*: Tullio Carminati; *Principe Bolkònskij*: Wilfred Lawson; *Màscia, cameriera*: Teresa Pellati; *Conte Bezùchov*: Gualtiero Tumiati; *M.lle Georges, attrice*: Clelia Matania; *Matrjòscia, servetta*: Marisa Allasio; *un vecchio*: Umberto Sacripante; *un ufficiale*: Guido Celano; *De Beausset, prefetto di palazzo*: Richard Mc Namara. ALTRI INTERPRETI: Mario Addobbati, Maria Zanoli, Patrick Crean, Piero Pastore, Geltrude Flynn, Piero Palermini, Nino Milia, Alan Furlan, Alberto Carlo Lolli, Lucio De Santis, Giorgio Costantini.

PRODUZIONE: Dino De Laurentiis e Carlo Ponti, 1956. ORIGINE: Italia. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Lux Film.

Per rimettere in ordine le impressioni dopo *Guerra e pace*, che ha riempito di sè i cinema d'Italia tra il dicembre 1956 e il febbraio di quest'anno, la prima cosa da tentare sarà, ci sembra, un ragionato ridimensionamento del film. Occorre cioè riportarlo alle sue proporzioni più tangibili e concrete, senza lasciarsi fuorviare dal carattere di « anormalità » cinematografica che gli è stato imposto a priori, dal semplice orpello e dalle molte gradazioni di espedienti estranei. Bisogna sopra tutto convincersi che i meriti del film *Guerra e pace* non cominciano già con la durata eccezionale di 208 minuti, nè con l'apparato divistico disposto per l'occasione, nè con i cento milioni spesi per la sola sequenza della battaglia di Borodino. Tutto ciò è ancora astuzia di strillonaggio. Nulla di realmente indispensabile per comporre un buon film. Ma tanta organizzazione aveva uno scopo preciso; cercava di vincere la battaglia prima di combatterla. Suscitando ansiosa attesa e timore reverenziale, i grandi elementi di richiamo esteriore avrebbero dovuto stabilire una sicurezza di riuscita in sede pubblicitaria, sulla quale la produzione contava per il buon ricupero dei capitali così largamente impegnati. Questa volta gli autentici condottieri di *Guerra e pace* non sono stati Napoleone e Kutuzov, ma gli agenti di pubblicità. Soltanto può avvenire — ed ecco perchè sarà più conveniente per tutti attenersi unicamente ai ri-

sultati ultimi del film — che una « réclame » di tale imponenza contribuisca, non diciamo a deludere, ma a deviare e distrarre l'aspettativa del pubblico. Ci si accorgerà allora, ad esempio, che un film di tre ore e mezza può essere semplicemente un film terribilmente lungo. Oppure che venti rinomati attori, riuniti insieme, costituiscono più che altro un problema di sovraffollamento. I pregi più magnificati si sono trasformati in inconvenienti; d'altro canto, meriti insospettati affiorano qua e là nel film, e colgono di sorpresa. Da questa duplice constatazione si può cominciare a discorrere di *Guerra e pace*.

Ammetteremo che fino a un certo punto — e con molta prudenza — sarebbero riutilizzabili gli stessi aggettivi e sostantivi usati per il troppo famoso *Via col vento*. Facciamo anche noi, buoni ultimi, questo accostamento tanto insistentemente suggerito da lasciar supporre che siano gli stessi produttori a desiderarlo come massimo titolo d'onore. Diremo dunque che *Guerra e pace*, senza poter aspirare al dominio dell'arte, è opera drammatica forte e organizzata, tutta da guardare, quasi esente da stanchezze, un abbondante racconto d'armi e d'amori recitato, là dove gli interpreti possono muoversi in relativa libertà, con bell'affiatamento. E dopo questo ogni tentativo di confronto non calzerà più, perchè dietro a *Via col vento* non c'era che Margaret Mitchell, ossia una scrittrice di seconda schiera, che sceneggiatura e regìa del film potevano manipolare a piacimento con la possibilità, persino, di migliorarla. I realizzatori italo-americani di *Guerra e pace* avevano ben altro scoglio da superare. Erano consci che l'opera di Tolstoj non andava vilipesa, ma si rendevano conto anche di non poterla rispettare. Aggirarono la posizione dichiarando (e poi la dichiarazione ha fatto il giro della critica cinematografica, anche perchè alquanto comoda) che non si mirava a « filmare Tolstoj »; ma a giovarsi del grande nome come d'una specie di avallo per una « derivazione » in linea di decoroso e gradevole spettacolo volgarizzante.

L'avvertimento stava a significare, in altre parole, che il film sarebbe piaciuto sicuramente a chi non avesse letto il romanzo; e si premuniva contro i fastidiosi spettatori che invece l'avessero letto, invitando implicitamente a non fare confronti avventati. Malgrado questo, in dettaglio, la preparazione fu tutt'altro che liscia, com'è noto. Lo scenario fu riscritto più volte, con numerosi ripentimenti. Ad onta delle asserzioni propiziatorie, lo scrittore Irwin Shaw (che non appare nel « credit » definitivo del film) venne specificamente incaricato di tradurre « in tolstojano » alcuni passaggi del copione che non derivavano dal testo, ma si rendevano indispensabili per una miglior comprensione dei personaggi. A mano a mano che il lavoro di riduzione procedeva, ignorare Tolstoj diventava più arduo. Il nesso prodigiosamente tracciato nel romanzo tra l'evento storico e le figure individuali d'invenzione manifestava sempre più a fondo la sua insopprimibilità. Si addivenne allora ad una diversa tecnica di compromesso, che seguisse il più strettamente possibile la lettera dell'intreccio. Naturalmente, anche così i risultati ottenuti soffrono della compressione degli avvenimenti, i rapporti di tempo perdono spesso il loro valore, talune situazioni sono soffocate sino alla completa oscurità (sempre restando in termini di semplice « trama », ad

esempio, il conflitto tra il principe Andrej e sua moglie Lisa). Ma questa linea di lavoro mostra di aver inteso che i concetti fondamentali e la lezione storica e sociale di *Guerra e pace* si ravvisano in determinati personaggi-base (Platone Karatajev, in Tolstoj, è « storico » quanto Kutuzov) attraverso i quali il compendio può conservare dignità, efficacia e persino — in qualche rapida intuizione — fedeltà di contenuto verso l'enorme romanzo cui fa capo; mentre l'impiego delle grandi cornici — l'intermezzo della Beresina, la tenda imperiale di Napoleone eccetera — raggelano l'impulso più vivo della narrazione e tendono a fare accademico spettacolo a sè. Vi è quindi, nel flusso del film, una simmetria interna dei caratteri non del tutto mancata. Stando come stanno le cose del cinema, *Guerra e pace* poteva andare incontro ad una sorte peggiore: e venire sconciato come *Anna Karenina* o *Resurrezione,* quando Hollywood si accinse a produrli senza alcun particolare patema d'animo, trasformando Tolstoj in cerimoniere di Greta Garbo o di Anna Sten. Sono trascorsi molti anni da allora, ma il cinema ha soltanto mascherato, non certo soppresso, la sua tattica di mistificazione.

Oggi, questa « traduzione » ha almeno il merito di essere nata a fatica, fra ripensamenti ed errori non sconfessati, con un residuo di umiltà e di rispetto. Non è poco. Prendiamo quindi *Guerra e pace* per la cosciente esemplificazione di Tolstoj che, in ultima analisi, è riuscito ad essere. Ripensiamo alle sequenze, pervase di autentico spirito patriarcale, del ritorno del giovane Nikolaj, fratello di Natascia, alla casa paterna, o della corsa delle due slitte dei Rostov verso la campagna. Oppure alla lezione terribile che Tolstoj esprime attraverso Pierre Bezukhov sul campo di Borodino: ogni uomo, prima di combattere una battaglia, dovrebbe avere il diritto di vederne una, da spettatore. La scena di Pierre tra i cannonieri, affinata ancora dalla consumata bravura di Henry Fonda, conserva tutto il suo profondo significato originario, e si ricollega, cinematograficamente parlando, ad alcuni squarci classici del film di guerra, in cui il caos e la furia del combattimento sono filtrati attraverso un'esperienza individuale: da *The Birth of a Nation* a *La prova del fuoco* di Huston. Del resto è quasi sempre grazie a Pierre che il film si restituisce, fuggevolmente, all'impronta del romanzo. Pierre, l'eroe disarmato contrapposto all'eroe armato, Andrej, il principe nobile e valoroso che ha tuttavia, sulla guerra, le medesime parole del feroce Dolokhov: « Bisogna odiare e uccidere il nemico... Io non faccio mai prigionieri ».

L'individualista Pierre tenta di comprendere a Borodino il senso di questa affermazione, affidandosi al suo raziocinio di uomo puro ed educato. Non riesce a odiare i soldati francesi che si vede di fronte, ma giunge a condannare il centro del male, ossia Napoleone; e soltanto contro di lui cercherà di volgere la propria reazione, senza arrivare però al fondo del proponimento. Più tardi, in un'esperienza ancora più tragica, gli umanissimi dubbi di Pierre conosceranno un secondo modo di essere disarmati: quello di Platone, il contadino della ritirata da Mosca, che sa pregare e non sa leggere, ed è una delle chiavi decisive del grande ciclo. L'interpretazione mistica è manifesta in questo personaggio, che considera la guerra e la pace come stagioni sempre ritornan-

ti dell'eternità, e il dramma di Napoleone come un mortifero ma passeggero inverno. Resta il fatto che, per le solite limature del quadro, Platone (interpretato in modo smagliante da John Mills) occupa nel film uno spazio sensibilmente minore che nel romanzo. Nè il suo atteggiamento morale risulta espresso per intero. Ma, l'abbiamo detto, i riduttori non potendo configurare dei caratteri completi, hanno scelto dei caratteri « simmetrici » fra loro. E a questa visuale non sfuggono nemmeno gli attori principali, Audrey Hepburn o Mel Ferrer.

Quanto al regista King Vidor, il suo ritorno era atteso al varco. Negli ultimi anni il giudizio sulla sua opera aveva avuto ragione di scostarsi da quanto era stato ampiamente scritto di questa nell'epoca più interessante e valida della « revisione » e si manifestava anzi l'apprensione che un tema come *Guerra e Pace*, con tutte le conseguenti lusinghe esterne e scoperte, inducesse l'autore de *La fonte meravigliosa* a tradire certe ambizioni sotterranee alla De Mille, che nel suo gusto e nella sua formazione sono sempre esistite e che proprio la revisione era riuscita sottilmente a localizzare.

In realtà l'atteggiamento di Vidor davanti a quest'ultimo lavoro è abbastanza contenuto, e si riporta a quelle forme idealistiche ed umanitarie che generalmente ispirano i suoi lontani film sull'« American Struggle for Life », nel rispetto della persona umana e del progresso sociale: opere « sinfoniche », come egli stesso ama dire, che hanno per tema la difesa e l'evoluzione dell'uomo. Soltanto che questa posizione volutamente « musicale », ed acritica, conduce alcune volte alla valorizzazione monumentale ed epica, senza effettiva indagine, del nucleo drammatico prescelto, e in essa si esaurisce. E' quanto avviene spesso anche per *Guerra e pace*, che oltre tutto si colloca per i suoi aspetti storico-politici più importanti in un ordine di trattazione addirittura opposto a quello delle « tragedie americane » di Vidor: là si registrano i contraccolpi di una crisi e dell'espansione di una giovane collettività nazionale, qui la crisi e il trapasso classista sono preavvertite nel futuro, sul piano critico e sul piano artistico, nella complessa inquietudine d'una intera folla di figure. Sul terreno del semplice mestiere, Vidor si disimpegna molto più agevolmente, e contribuisce a fare di *Guerra e pace* un successo largamente hollywoodiano.

Le cornici sono sempre intonate e raffinate; una delle migliori occasioni per la collaborazione, già altre volte apprezzata, dello scenografo Mario Chiari e della costumista Maria De Matteis. Il colore ha un'estrema finezza. Non altrettanto il sistema Vistavision, che denuncia crudamente il cartone delle costruzioni tradendone la falsa prospettiva.

t. r.

Uomini e lupi

REGIA: Giuseppe De Santis.

SOGGETTO: Giuseppe De Santis, Tonino Guerra, Elio Petri. SCENEGGIATURA: Giuseppe De Santis, Tonino Guerra, Elio Petri, Ugo Pirro, Gianni Puccini, *con la collaborazione di* Ivo Perilli, Tullio Pinelli e Cesare Zavattini. FOTOGRAFIA (*Eastmancolor, Cinemascope*): Piero Portalupi. MUSICA: Mario Nascimbene. SCENOGRAFIA: Ottavio Scotti. COSTUMI: Graziella Urbinati.

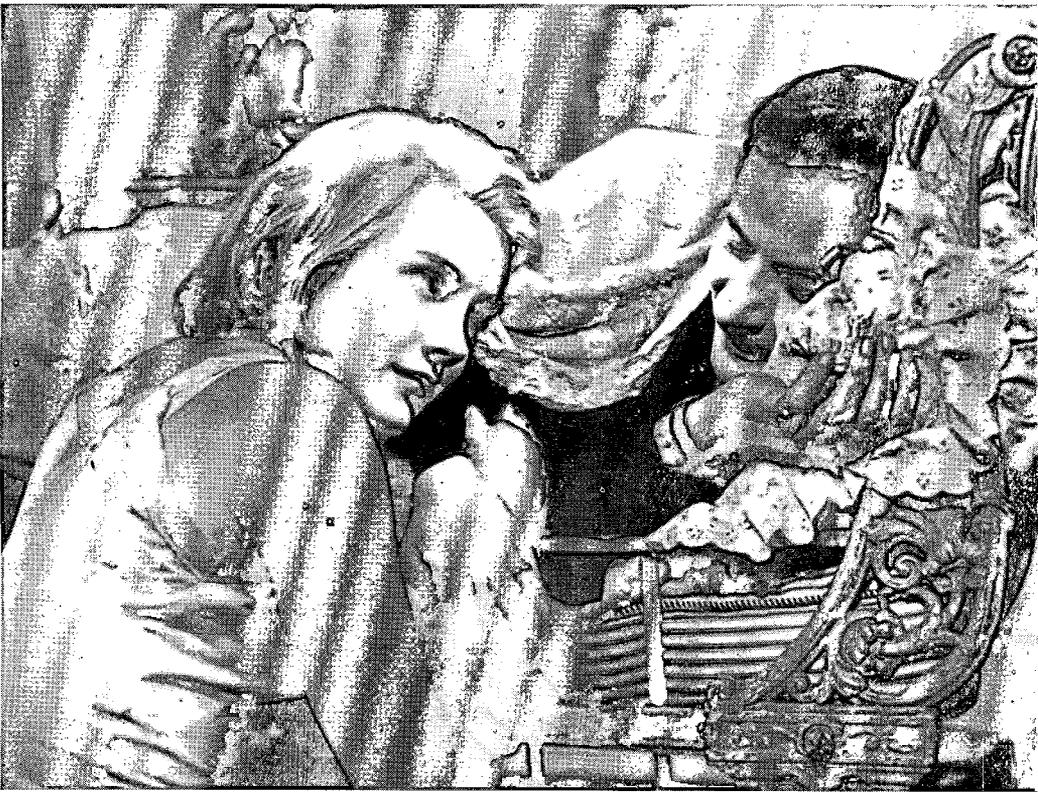
PERSONAGGI E INTERPRETI: *Teresa*: Silvana Mangano; *Ricuccio*: Yves Mon-

tand; *Giovanni*: Pedro Armendariz; *Bianca*: Irene Cefaro; *Don Pietro*: Guido Celano; *Nazareno*: Giulio Calì; *Pasqualino*: Euro Teodori; *Amerigo*: Giovanni Matta.

PRODUZIONE: Titanus-S.G.C. (Parigi) - Trionfalcine, 1956. ORIGINE: Italia. DISTRIBUZIONE: Titanus.

Fra coloro che oggi percorrono la strada del film popolare, Germi e De Santis sembrano i meglio intenzionati. Sono entrambi ingenui (di quella curiosa ingenuità che genera una specie di ruvida astuzia di stampo contadino), appassionati nelle espressioni, grezzi nella preparazione culturale. Si professano uomini semplici, con il cuore in mano. Germi guarda senza volerlo al precedente ideologico del socialismo rosa d'un De Amicis. De Santis tiene gli occhi fissi su Gramsci, su quel lucido marxismo imbevuto di motivi idealistici che continua ad esercitare una profonda influenza sulla cultura italiana del dopoguerra. Possiedono, per contro, un'ambizione che dovrebbe metterli al sicuro dagli schemi ideologici: non vogliono esporci i loro atti di fede e non pretendono di divulgare una qualche concezione della vita; desiderano, soltanto e semplicemente, abbandonarsi al piacere di narrare. « Fateci serenamente raccontare — scrisse De Santis in una lettera a Guido Aristarco, nel dicembre del 1954 — le nostre storie d'amore private così come i nostri drammi collettivi, sollecitateci nelle nostre responsabilità di artisti, ma fateci anche divertire col nostro lavoro, e abbiate fiducia che non ci saremo divertiti mai abbastanza quando saremo arrivati alla fine della nostra vita di artisti ». Germi, per parte sua, non si stanca mai di insistere sulla « virilità » dei personaggi e delle vicende che ama, sull'assenza di prevenzioni intellettualistiche, sulla sua fiducia nei sentimenti più che nelle idee.

Per un artista, invocare un giudizio che riconosca preventivamente la esistenza e la qualità della sua arte, è sempre pericoloso. L'artista non ragiona ma crea, ed è ovvia per lui la riluttanza alla discussione. Ma quando accetta la discussione, non può più trincerarsi dietro lo schermo dell'arte (« l'arte è quella che è; peggio per voi se non la comprendete ») e deve — perchè la discussione abbia senso — affrontare lo scontro delle idee, accettare il ragionamento. L'arte, allora, non è più intangibile, e non è intangibile nemmeno l'artista. Queste osservazioni parranno banali solo a chi non conosca la situazione del cinema italiano e, in particolare, la situazione di coloro che perseguono l'ideale dell'arte popolare

Possiamo constatare — in Germi e in De Santis che sono gli autori più vivi di un cinema popolare italiano — non solo la riluttanza ma anche la difficoltà al ragionamento sulla poetica che li guida. Di Germi i lettori conoscono l'articolo pubblicato recentemente su *Oggi* (uno scritto pieno di sdegnata amarezza per i rilievi d'una parte della critica sulle qualità del *Ferroviere*). Di De Santis, ricorderanno invece la lettera già citata, che apparve su *Cinema nuovo* quando fu presentato *Giorni d'amore* (1954). Dalle parole del primo traspare una vitalità istintiva e risentita; da quelle del secondo la capziosità di uno spirito insofferente che tenta di analizzarsi e definirsi alla luce di una tematica culturale moderna. Germi non ha problemi. De Santis ne ha troppi. Ecco, queste sono le due strade che sta per prendere il cinema popolare dotato di

Baby Doll: Carrol Baker ed Eli Wallach.

Baby Doll: Eli Wallach, Karl Malden e Carrol Baker.

Carrol Baker e Karl Malden.

BABY DOLL: Carrol Baker ed Eli Wallach.

Mildred Dunnock e Carrol Baker.

Carrol Baker ed Eli Wallach.

1923: Adolph Zukor e Rodolfo Valentino.

Zukor produttore: THE CHEAT, 1918 (Sessue Hayakawa e Fannie Ward).

maggiore esuberanza espressiva, quello che presumibilmente avrà più forte presa sul pubblico (non ci accupiamo del caso Zavattini-De Sica, che esce dai limiti di questa impostazione).

Uomini e lupi, è nato effettivamente da una massa aggrovigliata di problemi artistici e ideologici. Più di tutti gli altri film dell'autore. Il regista non sa ragionarvi intorno, eppure i problemi lo assillano e lo soffocano. Anche questa di *Uomini e lupi* è una storia che si presume fondata sulla realtà sociale d'una regione italiana. Un cacciatore di lupi risale ogni anno, d'inverno, le valli dell'Abruzzo per aiutare gli abitanti nella difesa contro gli animali inferociti dal freddo e dalla fame. E' un uomo scontroso, schiavo del suo mestiere tradizionale (che gli consente una certa libertà, non vincolandolo a nessun padrone, anche se lo costringe ad una vita grama e difficile). Non lo abbandonerebbe per nulla al mondo. Lo seguono una moglie rassegnata (ma non troppo) e un figlioletto.

Accanto a Giovanni, cacciatore « collaudato » e serio, ne compare un altro: uno sbandato privo di mestiere e di scrupoli. Si arrangia come può. Questo secondo cacciatore, Ricuccio, viene non si sa da dove, non si sa che abbia fatto: è un tipico « irregolare » in cerca di fortuna con ogni mezzo, a differenza di Giovanni, un « irregolare » leale, in pace con se stesso e con la società (fa quello che deve e pretende che tutti si comportino onestamente come lui). Intorno a loro si muovono, oltre alle famiglie e agli amici (la moglie e il figlio per Giovanni, Bianca la figlia del padrone e il vecchio « luparo » in ritiro per Ricuccio), i montanari abruzzesi. Sono figure striminzite e insignificanti. Non hanno mai parte nello sviluppo del racconto, assistono agli avvenimenti con una passività che ha dell'incredibile se si pensa all'ambizione del « film corale » nutrita dal regista. Stanno sullo sfondo, con funzioni ornamentali e folcloristiche.

Quando il folclore prende la mano sfocia nella retorica. Per dirne una sola, nel finale si vedono gruppi di donne intente al lavoro dei campi, sparse qua e là in bell'ordine, come in una oleografia villereccia. In questa cornice si scioglie il nodo del dramma (la riconciliazione di Ricuccio con la vedova e l'orfano di Giovanni), quasi a simboleggiare — appunto secondo gli schemi della retorica folcloristica e populistica — la forza del lavoro che redime e consola. Nessuno potrà sostenere, e De Santis meno di chiunque, che tale scena sia un contributo positivo alla letteratura nazionale-popolare vagheggiata da Gramsci.

A risultati analoghi, ma ancor più significativi, conduce il conflitto dei due protagonisti (e il parallelo contrasto fra Teresa, l'umile moglie di Giovanni, e la procace Bianca). Giovanni muore sbranato dai lupi, perchè indotto ad una impresa temerarira — catturare un lupo vivo — dall'orgoglio « professionale » e dal desiderio di guadagnare molto con un colpo solo. Ricuccio, dopo aver sfidato Giovanni cercando di soffiargli il mestiere, ora che lo vede morto prende di botto la via della conversione all'onestà. Si innamora della vedova del rivale e per lei trascura la figlia del padrone (la prima è l'opposto esatto della seconda: tanto una è riservata e dimessa quanto la seconda è sensuale, agitata e fremen-

te). Giunge ad affrontare le ire del padre di Bianca per potersi unire a Teresa e rimettere in piedi, accanto a lei, una famiglia rimasta senza sostegno.

Come si vede, abbiamo da una parte (Giovanni) un egoista punito e dall'altra (Ricuccio) uno scioperato pentito. Che questa sia materia (e sviluppo e soluzione) da « fumetto » lo si comprende subito. Nulla di male, però, se diciamo soltanto « fumetto ». E' sulla base di questo tipo di letteratura incolta — potrebbe rispondere De Santis — che riusciremo a saggiare la possibilità di esistenza di un film « popolare » in Italia. Si tratta di una tesi implicitamente gramsciana, non priva di suggestione e verità. Senonchè, non basta dire « fumetto ». Vediamo meglio. Una specie di giudizio di Dio colpisce l'orgoglioso — Giovanni — che è venuto meno ai suoi doveri di uomo nella famiglia e nella società (imponendo alla prima la sua volontà tirannica ed estraniandosi con prepotenza dalla seconda). Una specie di grazia, invece, tocca il cuore del figliuol prodigo — Ricuccio —, allontanandolo dalle cattive compagnie e consegnandolo alla materna protezione di una donna pura, che lo inserirà amorevolmente nell'ordine della famiglia e della società. Che cos'è questo? Null'altro che l'atteggiamento piccolo-borghese dinanzi ai problemi sociali. Ricuccio convertito diventa l'immagine retorica — è la medesima retorica di cui si parlava prima — del « sano popolo lavoratore », come l'ha sempre concepito il paternalismo borghese.

Su questo tronco si innesta il cosiddetto dannunzianesimo del regista. Bisognerebbe smetterla — scrisse De Santis nella lettera citata — di « lanciare ogni volta contro di me le accuse di *spettacolarismo, erotismo, dannunzianesimo, cattivo gusto, formalismo* e altri *ismi* del genere, che costituiscono il pregiudizio critico e il luogo comune sul mio lavoro, così come altri pregiudizi e luoghi comuni sono alla base della indagine critica sul lavoro di tanti altri registi ». E' vero che esistono, nella critica, numerosi pregiudizi sul lavoro dei registi italiani, e anche di De Santis; fra i numerosi, tuttavia, non va incluso il dannunzianesmo, il quale non è un pregiudizio ma un fatto accertato. In *Uomini e lupi* esso è responsabile di quel gusto della violenza e del sangue che troviamo nel brano spettacolarmente suggestivo dell'assalto notturno dei lupi al villaggio. E' responsabile dei compiacimenti estetizzanti che accompagnano le azioni più convulse di alcuni personaggi e che trasformano il vigore con cui il regista le dirige in una inconscia adorazione del bel gesto (nel brano suddetto, la lotta di Ricuccio con il lupo, osservata con ansia smaniosa dalla figlia del padrone; ma si può aggiungere, scegliendo in altri punti, la morte di Giovanni e tutto il comportamento di Don Pietro che culmina nelle goffe minacce del finale, quando insegue e spara su Ricuccio deciso a cambiar vita). In De Santis si è insinuato — con maggiore o minor forza a seconda dei film — l'aspetto deteriore del dannunzianesimo, il culto irrazionale della violenza, lo sfogo dei sentimenti repressi, la futile mania di grandezza. Sovrapponendosi, poi, a gusti artistici e a tendenze sociali che hanno origine non dissimile (il populismo, il paternalismo, l'amore della natura in chiave di folclore, ecc.), assume le tipiche caratteristiche del filisteismo

borghese. Lo stesso filisteismo da cui nacquero, se bene si osserva, certi film « popolari » — di ambiente operaio, o contadino, o dopolavoristico — che si facevano durante il fascismo.

Un poco attenuata risulta, per converso, l'altra faccia del dannunzianesimo di De Santis, l'erotismo. In *Uomini e lupi* si concentra sulla figura di Bianca, che appare sensuale e perfida secondo le migliori tradizioni della letteratura di appendice. Ma occorre dire che la caratterizzazione non è spinta a fondo. Da *Non c'è pace fra gli ulivi* (1950) e da *Un marito per Anna Zaccheo* (1953) il progresso è abbastanza sensibile. « Non c'è stato nessuno fino ad oggi — scrisse De Santis all'epoca di *Giorni d'amore* — se si esclude Alvaro, che abbia saputo indagare sulla portata che la donna, l'amore con tutti i suoi attributi e le sue manifestazioni, hanno nei miei film ». Probabilmente ciò dipende dal fatto che la donna e l'amore non posseggono nei suoi film l'importanza che il regista crede. Egli polemizza, è vero, contro l'ipocrisia dominante e si sforza di denunciare la condizione di inferiorità propria della donna in Italia, soprattutto fra il popolo. Ciononostante, e quasi assurdamente, il suo ideale di donna (quello che egli vorrebbe contrapporre alla realtà condannata) finisce per essere una sorta di femmina vampiro che assomiglia alle maliarde della letteratura mondana del primo dopoguerra. L'ideale vero, diciamo, quello sentito nel profondo.

L'ideale sbandierato è, invece, la buona madre, matura e compensiva, come qui si vede nel personaggio di Teresa. Ma questi tipi di donna gli riescono assai deboli e pochissimo persuasivi. Non si esclude che domani De Santis sappia attenuare ulteriormente l'erotismo nei personaggi che per esso vivono, ma è assai difficile che sappia infondere calore e umanità nei personaggi (come Teresa) ai quali affida il suo programma moralistico.

Le debolezze, le contorsioni narrative, il faticoso sviluppo del film provengono non solo dalle posizioni culturali e artistiche che ispirano il regista (lui cosciente o meno), ma anche da una certa stanchezza di mestiere. La sua è ormai una tecnica abusata sino alla estenuazione, e colore e cinemascope aiutano a renderla ancor più macchinosa. La fotografia di Portalupi, precisa e accortissima nella ricerca dell'effetto, asseconda — com'è logico — il gusto di De Santis, senza permettergli di avvertire la pesantezza di tutto l'apparato figurativo del film. La recitazione, poco omogenea, risente ovviamente della schematicità con cui sono stati composti i personaggi. Il solo Yves Montand, nei panni di Ricuccio, si toglie d'impaccio con onore.

De Santis ha dichiarato di non potersi assumere l'intera paternalità di *Uomini e lupi* perchè il produttore ha imposto tagli per cinquecento metri ed ha fatto eseguire montaggio e sincronizzazione secondo criteri da lui non approvati. Può darsi che siano stati soppressi brani importanti per la giustificazione psicologica dei personaggi, o la definizione ambientale, ma è difficile credere che tali brani avrebbero capovolto, o almeno modificato, il quadro del racconto. Del resto, la maestria spettacolare del regista la si avverte anche così, quando ha modo di manifestarsi (per esempio, nel ricordato assalto al vil-

laggio). E' un elemento positivo senza dubbio. Ma nè il pubblico nè De Santis possono accontentarsi dello spettacolo. Il film popolare non passa solo attraverso lo spettacolo, e nemmeno attraverso il « fumetto ». Il problema rimane tuttora aperto e irrisolto. Come per Germi, anche per lui non è sufficiente appellarsi alle ragioni dell'arte.

f. d. g.

La donna del giorno

Regia: Francesco Maselli.

Soggetto: Franco Bemporad. Sceneggiatura: Franco Bemporad, Aggeo Savioli, Francesco Maselli, Luigi Squarzina, Cesare Zavattini. Fotografia: Armando Nannuzzi. Musica: Mario Zafred. Scenografia e arredamento: Bianca Delle Nogare Feltrinelli.

Personaggi e interpreti: *Liliana Attenni*: Virna Lisi; *Giorgio Salustri*: Antonio Cifariello; *Anna Grimaldi*: Haya Hararit; *la madre di Liliana*: Elisa Cegani; *commissario di polizia*: Vittorio Sanipoli; *Mario Grimaldi*: Serge Reggiani; *Aldo*: Franco Fabrizi.

Produzione: Peg Produzione Films, di Lorenzo Pegoraro, 1956. Origine: Italia.

Cresciuto nell'ambiente culturale del neorealismo, Francesco Maselli — valoroso, ambizioso e leggermente coccolato rappresentante dell'ultima leva registica italiana — si è guardato attorno e della società in cui vive ha cercato di esprimere in termini drammatici uno degli aspetti più vistosi: la smania della celebrità, la corsa al successo. Liliana, la protagonista della sua storia, diventa « la donna del giorno » facendosi credere vittima di una violenza carnale: la sua triste avventura conquista le « spalle » di prima pagina dei quotidiani e le copertine dei rotocalchi, susciterà pietà e curiosità, provoca domande di matrimonio e offerte di appartamenti, di inviti mondani, di contratti cinematografici. « La donna del giorno » è, dunque, un film di denuncia: da un'indagine morale e sociale — come era anche *Gli sbandati* — si passa, in modi ancor più diretti e intenzionalmente più violenti, a un'opera di critica, a un atto di accusa. Gli obiettivi? Il giornalismo scandalistico, la vacuità etica dell'educazione familiare nel ceto piccolo-borghese, la putredine di certi ambienti della ricca borghesia o almeno di un suo certo equivoco sottobosco. Insomma, la società, questa nostra epoca così prodiga di fotografie (e di milioni) agli eroi di *Lascia o raddoppia?* e ai primattori delle cronache criminali, questo nostro tempo di festival e di memoriali.

Cominciamo col dire che il caso di Liliana non persuade, che questa « donna del giorno » è altamente improbabile. Quest'errore di impostazione — tanto ingenuo che desta almeno stupore la presenza, tra gli sceneggiatori, del nome di Zavattini — ne ha provocato altri, come in una reazione a catena: tutto è tipico, nella storia di questa « donna del giorno », quasi nulla è vero; tutto è consequenziale, quasi nulla è logico.

Come molti intellettuali, Francesco Maselli dimostra di avere della realtà una conoscenza libresca, non viva. Gli manca l'umiltà verso i fatti: cioè la volontà e la capacità di adeguare gli schemi alla realtà, i programmi alla vita. Succede a Maselli, come ad altri registi italiani, il fenomeno contrario a quello che tanto spesso riscontriamo nei film americani. A Hollywood, quando si affrontano temi di carattere sociale (delinquenza organizzata o alcoolismo, gioventù in

crisi o manie sessuali), la maggior preoccupazione è quella di restringere i fatti a una loro pretesa singolarità o eccezionalità; da noi, ogni vicenda è raccontata in chiave emblematica e programmatica. Succede allora, e non raramente, che la forza di evocazione e di allusione sia molto più incisiva nei primi che nei secondi.

Personaggi schematici, si diceva, per situazioni astratte. Non è, forse, schematico il giovane e onesto cronista che entra in crisi per amore (circostanza, fra l'altro, che toglie molto sugo alla crisi), e che, non volendo più continuare il servizio sulla « donna del giorno », dà le dimissioni, invece di chiedere al suo direttore — come suggeriscono la pratica e il buon senso — di affidare a un altro il servizio? Non sono schematici, quasi usciti da un intellettualistico romanzo d'appendice, i personaggi della madre o del magnaccia? E chi sono, nel film, le persone che hanno interesse a sfruttare, a « montare » il caso della povera provinciale violentata? In quali ambienti avviene il commercio? Chi muove le fila? *La donna del giorno* non lo dice; e non è trascurabile lacuna per un film di denuncia.

Riconosciuta la nobilità delle intenzioni e identificate le debolezze di struttura, non si può dire, comunque, che la seconda prova di Maselli sia affatto negativa. Non alludiamo nè all'efficienza registica — intesa in un ambito strettamente tecnico — nè alla sicura guida degli attori che riescono più di una volta a superare gli « impasses » psicologici dei rispettivi personaggi come dimostrano ad usura la nervosa secchezza della sequenza d'apertura e il commosso incontro in carcere tra Serge Reggiani e Haya Hararit che è, almeno su un piano tradizionale, il momento più alto e sentito del racconto. (Ma la situazione aiutava). Possiamo sbagliare, ma ci è sembrato di cogliere lo sforzo di Maselli per uscire dalla scia di Antonioni e di Visconti, autori di cui erano reperibili le influenze nel suo primo film, e raggiungere uno stile più personale e spiccio, passando da un ambito descrittivo e intimistico a quello più concretamente narrativo. Senza rinunciare alla sua vocazione intellettualistica, il giovane regista ha tutta l'aria di aver voluto confezionare anche un prodotto cinematografico efficiente, di aver voluto — a modo suo — cercare un suo pubblico, pur avendo probabilmente di questo pubblico un'immagine altrettanto schematica quanto la materia affrontata. Sotto questo aspetto *La donna del giorno* può essere considerato un passo in avanti sul cammino di Maselli.

m. m.

Quel povero diavolo

Antologia di vecchi film di Chaplin. COORDINAMENTO: Nino Maltese. COMMENTO: V. Magi. MUSICA: Marcello Valci. DISTRIBUZIONE: Juventus Film. Il film comprende nell'ordine:

THE VAGABOND (IL VAGABONDO). SOGGETTO E REGÌA: Charles Chaplin. FOTOGRAFIA: William C. Foster e Rollie Totheroh. INTERPRETI: Charlie Chaplin (*il vagabondo*), Edna Purviance (*la giovane zingara*), Eric Campbell (*il padrone*), Leo White (*il vecchio ebreo, la vecchia zingara*), Lloyd Bacon (*il pittore*), Charlotte Mineau (*la madre*), John Rand, Albert Austin, Frank J. Coleman, James T. Kelley (*musicanti*). PRODUZIONE: Mutual, 1916.

ONE A.M. (CHARLOT GENTILUOMO UBRIACO O IL NOTTAMBULO).

SOGGETTO E REGÌA: Charles S. Chaplin. FOTOGRAFIA: William C. Foster e Rollie Totheroh. INTERPRETI: Charlie Chaplin (*Il gentiluomo*). PRODUZIONE: Mutual 1916.

THE CHAMPION o CHAMPION CHARLIE (CHARLOT BOXEUR).
SOGGETTO E REGÌA: Charles S. Chaplin. FOTOGRAFIA: Rollie Totheroh. INTERPRETI: Charlie Chaplin, Edna Purviance, Bud Jamison, Leo White, Ben Turpin, Lloyd Bacon, « Broncho Billy » Anderson. PRODUZIONE: Essanay, 1915.

THOSE LOVE PANGS o THE RIVAL MASHERS o BUSTED HEARTS.
SOGGETTO E REGÌA: Charles Chaplin. SUPERVISIONE: Mack Sennet. INTERPRETI: Charlie Chaplin, Chester Conklin, Cecile Arnold. PRODUZIONE: Keystone, 1914.

THE FACE ON THE BAR-ROOM FLOOR o THE HAM ACTOR (CHARLOT PITTORE).
REGÌA: Charles S. Chaplin. SOGGETTO: Versione parodistica della poesia di Hugh Antoine d'Arcy. INTERPRETI: Charlie Chaplin, Fritz Schade, Cecile Arnold, Chester Conklin. PRODUZIONE: Keystone, 1914.

BEHIND THE SCREEN.
SOGGETTO E REGÌA: Charles S. Chaplin. FOTOGRAFIA: Rollie Toteroh. INTERPRETI: Charlie Chaplin (*David, macchinista*), Eric Campbell (*Golia, suo principale*), Edna Purviance (*un'attrice*), Frank J. Coleman (*l'aiuto regista*), Albert Austin (*macchinista*), Henry Bergman (*regista del film drammatico*), Lloyd Bacon (*regista del film comico*), Charlotte Mineau (*un'attrice*). PRODUZIONE: Mutual, 1916.

Oltre alle riedizioni autorizzate dei film più famosi, si moltiplicano, ad iniziativa di distributori isolati, le antologie chapliniane, spesso col malvezzo di mescolare fra loro tronconi di opere diverse, spacciando il pasticcio per un unico film (vedi per tutti il caso de *Il pellegrino*). Merita al contrario d'essere segnalata la recente antologia, curata da Nino Maltese, *Quel povero diavolo*, dove sei fra comiche e mediometraggi sono ordinati in fila, senza mescolanze fra loro e sulla base di copie integrali (salvo la mutilazione di parte della sequenza dell'orologio a pendolo in *One A.M.*). Purtroppo la critica ha prestato scarsa attenzione al periodo precedente a *The Kid* (Il monello), ed anche gli storici si limitano alla citazione magari minuziosa dei titoli con qualche giudizio generico ed approssimativo, sicchè non sarà male cogliere l'occasione per una rilettura scrupolosa. L'antologia comprende due comiche della Keystone (*The Face on the Bar-Room Floor* e *Those Love Pangs*) una della Essanay (*The Champion*) e tre della Mutual (*The Vagabond, One A.M., Behind the Screen*). E' opinione di qualche studioso che le tre « serie » corrispondano alla comicità meccanica e di superficie, la prima, ad una comicità di transizione, la seconda, e costituiscano il periodo « classico » la terza. Come tutte le classificazioni, anche questa è arida e di comodo, solo se si consideri la personalità chapliniana, anche nelle sue opere iniziali, che consentono di affermare al contrario la unità di propositi e di tematica del grande regista.

Il film comico alla vigilia della prima guerra mondiale risentiva ancora dell'*Arroseur arrosé* con cui i Lumière avevano dato il via alla propria invenzione: il riso, puramente meccanico, s'affidava alla buffoneria esteriore d'una situazione, in genere non sviluppata. Mack Sennett, per parte sua, aveva sfruttato il nuovo mezzo in tutte le direzioni possibili: accelerazioni, sostituzioni di persone o di oggetti, montaggio « alla Biograph », secondo la ricetta di Griffith, e via dicendo. Charles Chaplin, ragazzo prodigio del varietà britannico giunto in America con la for-

tunata tournée del Music-Hall di Fred Karno, si trovò a disagio, a quanto racconta Theodor Huff, di fronte alla « ricetta » sennettiana, superficiale e mozzafiato, quando la educazione teatrale lo portava alla sottilizzazione ed alla puntualizzazione mediante una mimica accurata. Quali erano i suoi interessi? Sul piano del mestiere, una comicità meno meccanica, alla ricerca d'una nota personale; al di fuori dei film di mestiere, l'inquietudine di chi avverte di partecipare a tempi di evoluzione lo spingeva alla satira, vale a dire all'aggressione distruttiva di un ambiente sociale. Pure, Chaplin non fu mai un Vigo. Il suo anarchismo oscilla fra il rifiuto totale e la salvaguardia di alcuni valori — l'amicizia, la dignità — nei primi tempi più intuiti che portati ad evidenza cosciente. Vediamo due esempi tipici, *The Face on the Bar-Room Floor* e *Those Love Pangs,* ambedue della Keystone, usciti in pubblica visione rispettivamente nell'agosto e nell'ottobre del 1914. Liberatosi da Lehrman e da Sennett, Chaplin è alle sue prime esperienze di regìa. *Those Love Pangs,* noto anche come *The Rival Masters,* è una tipica comica, ma già arricchita, ad esempio nell'approfondimento dei tipi (non ancora personaggio), rispetto a Sennett. « Charlie » o « Charlot » non è ancora nato, nè poteva essere diversamente, perchè Charlie, il vagabondo buono e sfortunato, cosciente con fierezza della propria umanità, è il simbolo anti-borghese positivo dei valori che Chaplin contrappone all'ambiente in cui vive. Prima dell'evidenza cosciente di quei valori, Chaplin ventiquattrenne si limita a denunciare ed a distruggere, anche se non può levarsi dalla frammentarietà del momento felice, mancandogli ancora una maturazione della propria tematica. Nella comica in questione Charlie, chiamiamolo così, è il mascalzone che, sotto vari nomi, troviamo negli altri shorts del periodo e cerca, in un parco, di portar via due ragazze ai rispettivi corteggiatori, finchè ci riesce e le conduce con sè al cinema. Una nota personale è introdotta nella « gag » conclusiva: Charlie è sdraiato in una poltrona del cinema in mezzo alle due ragazze e protende verso lo spettatore i piedi, parlando mediante questi, come fossero mani; dove l'invenzione si fà surreale ed anticipa un gusto che ricorre spesso nei pur mediocri film comici di trenta o quarant'anni dopo.

The Face on the Bar-Room Floor è opera più impegnata ed ambiziosa. Rifacendo il verso ad una nota poesia di Hugh Antoine d'Arcy, Chaplin racconta d'un pittore che perde la donna amata e cerca di dimenticarla nell'alcool, finchè, sopraffatto dalla nostalgia, si mette a disegnarne il volto sul pavimento del bar. L'orditura narrativa è complessa, vi rinveniamo uno dei primi esempi di racconto alla rovescia, ed accurata è la scenografia, legata all'oleografismo di certa letteratura popolare. Tuttavia non si esce dal limite della parodia, nel ricalco esagitato della recitazione divistica che veniva allora imposta dagli attori illustri di teatro che accorrevano al cinema dopo il successo di Sarah Bernhardt nella *Reine Elizabeth*: mancano ancora a Chaplin bersagli precisi. L'impulso distruttivo del primo Chaplin è soprattutto affidato alla sequenza di chiusura: il pittore vaga ramingo per le strade quando si imbatte nella sua donna, ormai madre d'un nugolo di

figli; a quella vista, imborghesita e piatta, Charlie dà una scrollata di spalle e se ne va allegramente.

Rinviando a sede diversa il riesame disteso di tre opere assai note come *The Vagabond*, *The Champion* e *One A.M.*, è bene esaminare l'ultimo pezzo dell'antologia, *Behind the Screen*, un mediometraggio della Mutual, uscito in prima visione il 3 novembre del 1916. Le inclinazioni del regista si volgono qui quasi al documentario, tant'è vero che il protagonista non giganteggia ma è parte integrante d'una galleria di tipi. David, il macchinista, è niente più che una figurina, anche se Chaplin gli presta le caratteristiche ormai definite, anche psicologicamente, del suo Charlie: quel che conta è l'indagine ambientale in un teatro di posa, condotta con ironia che solo a tratti sbocca in una comicità immediata. L'intelligente occhio chapliniano ha colto un tipico studio 1916, con diversi film in realizzazione contemporanea e la conseguente confusione. Il film è abbastanza omogeneo, anche se il regista si sente tanto sicuro di sè da eseguire, pur nella brevità d'un mediometraggio, la tecnica, tradizionale del film medio americano, della « second story »: accanto alle disavventure del macchinista David viene sviluppata infatti la storia dello sciopero. Vale la pena di sottolineare una situazione: quella delle torte in faccia. David viene ingaggiato come attore in un film comico dove deve prendere delle torte in faccia; dopo un poco, irritato, comincia a rilanciarle verso il partner ed il regista, finchè una battaglia furibonda si scatena ed a questo punto, stremato, David, che si è trincerato dietro un tavolo, tira fuori un fazzoletto e lo agita come una bandiera bianca; la battaglia si interrompe, David con tutta calma si alza, guarda in faccia gli aggressori, prende due torte e gliele scaraventa addosso.

L'antologia è dunque interessante, anche se appesantita da un mediocre quanto inutile commento parlato che vorrebbe collegare i sei diversi brani.

e. g. l.

Lust for Life

(BRAMA DI VIVERE)

REGIA: Vincente Minnelli.

SOGGETTO: dal romanzo di Irving Stone. SCENEGGIATURA: Norman Corwin. FOTOGRAFIA (*Cinemascope, Metrocolor*): F. A. Young, Russel Harlan. MUSICA: Miklos Rozsa. SCENOGRAFIA: Cedric Gibbons, Hans Peters, Preston Ames. COSTUMI: Walter Plunkett. MONTAGGIO: Adrienne Fazan.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Vincent Van Gogh*: Kirk Douglas; *Paul Gauguin*: Anthony Quinn; *Teo Van Gogh*: James Donald; *Cristina*: Pamela Brown; *dottor Gachet*: Everett Sloane; *Roulin*: Niall MacGinnis; *Anton Mauve*: Noel Purcell; *Teodoro Van Gogh*: Henry Daniell; *Anna Cornelia Van Gogh*: Madge Kennedy; *Camillo Pissarro*: David Leonard. ALTRI INTERPRETI: Lionel Jeffries, Laurence Naismith, Eric Pohlmann, Jeanette Sterke, Tony Gerry, Wilton Graff, Isobel Elson, David Horne, Noel Howlett, Ronald Adam, John Ruddock, Julie Robinson, Jill Bennett.

PRODUZIONE: John Houseman, 1956. ORIGINE: U.S.A. DISTRIBUZIONE: Metro-Goldwyn-Mayer.

Brama di vivere non sta godendo, a quel che mi pare, di una gran buona stampa. E il fatto mi sembra ingiusto. A meno che non si voglia sancire il principio che nel cinema non ha diritto di cittadinanza il genere « biografico », intonato al criterio di una diligente « divulgazione ». E si

tratterebbe di un principio arrischiato, specie se si tenga conto delle caratteristiche del cinema, mezzo espressivo rivolto a pubblici vastissimi, alla gran maggioranza dei quali l'opera o magari lo stesso nome di un artista come Vincent Van Gogh sono tutt'altro che familiari.

A me sembra che tra gli scopi legittimi che una forma di spettacolo popolare come il cinema può proporsi vada legittimamente annoverato anche quello di una divulgazione biografica, purchè essa sia esente dalle arbitrarie banalità e volgarità, le quali invece dominano purtroppo la maggior parte dei film ispirati alla vita di personalità illustri (si pensi, tanto per citare un esempio recente, all'orripilante pseudo biografia wagneriana realizzata da William Dieterle, sotto il titolo *Fuoco magico*). Le biografie spettacolarmente valide e, ad un tempo, non sprovviste di una sia pur modesta attendibilità, di un qualche impegno umano e di ricostruzione storico-ambientale sono dunque una ristretta minoranza. Oserei dire che, quando siano dotate di un minimo di serietà, tali opere possono considerarsi più raccomandabili che non altri saggi di divulgazione, quali le « riduzioni » di celebri opere narrative, destinate a risolversi, nel migliore dei casi, in una successione illustrativa di belle immagini (non mi riferisco, s'intende, alle libere rielaborazioni « creative » di romanzi famosi, tra cui basterà ricordare *Il diavolo in corpo* e che rientrano in un altro discorso).

Le ragioni di questa difesa dei meriti della divulgazione mi paiono evidenti: non si può ignorare che viviamo nell'epoca dei *Digests* e di altre più deleterie istituzioni, e quindi è lecito guardare con simpatia a film i quali possono informare senza tendenziosità o arbitrio grave e stimolare lo spettatore ad approfondire la conoscenza di un argomento interessante la cultura dell'individuo medio. La personalità di Van Gogh rientra senza dubbio tra questi argomenti, e se l'eccezionalità della sua esistenza, i suoi contorni da « pittore maledetto » costituiscono un indubbio incentivo per « fare spettacolo » suggestionando la fantasia popolare, vagamente informata o no ch'essa sia sulle pietose vicende del pittore, d'altro canto la circostanza che Van Gogh, tanto vicino a noi, non sia stato ancora imprigionato in un *cliché* da non potersi ignorare senza destare ribellioni nello spettatore (quel *cliché* che imprigiona invece, poniamo, Verdi, quando diventi oggetto di racconto cinematografico) è tale da consentire ai suoi biografi cinematografici di assolvere al loro impegno con qualche maggior serietà. (A parte il fatto che, la pittura essendo arte meno popolare che non, per esempio, la musica operistica, l'oggetto della biografia può ingenerare nello spettatore una qualche maggior soggezione, spianando così il terreno a chi si proponga di condensare, in due ore di proiezione, i movimentati e turbinosi avvenimenti della sua vita, senza ignorare la genesi e l'evoluzione del suo stile, in rapporto con la storia privata dell'artista e, insieme, con la situazione della pittura contemporanea, quale egli la trovò, inserendovisi con appassionata volontà di ricerca e di rinnovamento).

Certo, in un film biografico prodotto per la Metro Goldwyn Mayer da quel singolare esempio di affarista intellettuale che è John Houseman e diretto da quell'artigiano prov-

visto di un certo gusto sul piano figurativo, che è Vincente Minnelli, sarebbe assurdo e sterile ricercare le ansie di poetica inchiesta che furono alle basi del lavoro preparatorio, compiuto anni fa da Zavattini, in vista di una biografia di Van Gogh, che non venne poi realizzata. Come sarebbe vano ricercarvi il rigore con cui Alain Resnais aprì una nuova strada al documentario d'arte, mantenendo la « scommessa » consistente nel raccontare la vita del pittore solo attraverso una dinamica ripresa delle sue opere, collegate in un discorso coerente dal punto di vista biografico come da quello filmico. Ma non credo sia realistico pretendere da una opera concepita a fini onestamente divulgativi e spettacolari più di quanto Houseman, Minnelli e il drammaturgo radiofonico Norman Corwin (il quale ha steso lo scenario, sulla base di un romanzo biografico di Irwing Stone, ma anche delle classiche lettere di Vincent al fratello Theo e di altri documenti) ci hanno offerto. Si avverte anzi tutto come il film non sia nato entro la raggelante cerchia degli *Studios* hollywoodiani, come alle sue basi stia una esauriente indagine compiuta lungo tutti i luoghi legati al nome di Van Gogh, dal Borinage minerario, con il suo ferrigno grigiore, dove egli trascorse anni di irrequieta ricerca di se stesso, alla Parigi dove egli scoperse, con gli impressionisti, la sua vera vocazione pittorica; dall'Olanda natale, con le sue verdi piane e la sua operosità agricola, da cui il pittore seppe trarre alacri linfe ispirative, alle abbacinanti distese georgiche della Provenza, dove si scatenò la vena sua più calda ed autentica, e via dicendo.

Ora, tutti questi « luoghi deputati » del cammino di Van Gogh rivivono nel film attraverso un impegno di autenticità ambientale davvero encomiabile nel suo scrupolo, vivificato, a tratti, dalla suggestione lirica che il colore, impiegato con una squisita e duttile varietà di tavolozza, riesce ad esprimere. Non foss'altro, *Brama di vivere* ha diritto ad un suo posto di rilievo nella storia del cinema a colori, grazie a questa facoltà del regista di « dipingere » filmicamente *à la maniere de* non per un puro e semplice ed inerte proposito illustrativo, ma per interpretare, per quanto possibile, il valore delle fonti formative ed ispirative dell'artista e per seguire, sia pur sinteticamente, il trasfigurarsi della realtà esterna nella realtà di quello stile, di quell'arte. Si ritrova, qui, incrementata, la sicurezza di assimilazione che consentì a Minnelli di creare la sequenza-chiave di *Un americano a Parigi,* nella quale i Toulouse-Lautrec, i Dufy e via dicendo rivivevano, animati con festosa alacrità. Al realismo corposo degli interni, dalla esemplare proprietà scenografica (penso a certe immagini di sagace impronta fiamminga, a certe altre più da vicino legate alle testimonianze pittoriche lasciate da Van Gogh), corrisponde l'ampia visione degli esterni, cangiante a seconda delle regioni e delle loro caratteristiche climatiche e naturali, da cui l'acuita sensibilità dell'artista è stata assiduamente influenzata. Si avverte costante l'impegno di cogliere il sapore d'ogni ambiente, dalla casa natale del pittore ai luoghi della *bohème* parigina, dal rifugio provenzale alla clinica. A volte il risultato cromatico emerge da una piccola sequenza montata con accorto gusto evocativo (la festa nella *cittadina*

provenzale, per esempio), a volte da un rapido accostamento, che mira a seguire la genesi dell'opera pittorica dall'osservazione della realtà circostante. Bisogna convenire che sotto questo aspetto *Brama di vivere* è opera tra le più degne di considerazione che ci abbia offerto il cinema americano.

Certo, nel suo insieme il film vuol essere sopra tutto uno spettacolo, e riesce ad esserlo, vividamente e riccamente. Sul piano narrativo tale spettacolo cerca di mascherare abilmente il pericolo della frammentarietà di continuo affiorante, cerca di limitare gli ossequi obbligati al convenzionalismo, di estendere la sua divulgazione al clima artistico dell'epoca, attraverso qualche rapido scorcio indicativo che valga ad illuminare l'*humus* entro il quale Van Gogh si formò, cerca di seguire per quanto possibile gli inafferrabili sviluppi di una psicologia eccezionale e malata. In questo senso lo sforzo di immedesimazione del protagonista Kirk Douglas è meritevole d'encomio anche se la sua interpretazione, pur generosa, rimane talvolta in superficie ed è salvata dalla ineccepibile aderenza del trucco (accanto a lui spicca Anthony Quinn per la sua fantasiosa ed umoresca caratterizzazione di Gauguin). E' chiaro che sul piano propriamente narrativo Minnelli e compagni non sono andati oltre una accettabile approssimazione (il lato « maledetto » della personalità morale dell'artista necessiterebbe di ben altra chiarificazione, che d'altro canto la censura non avrebbe consentito). Ma basterebbe l'armonia decorativa di tante parti della opera per farci ritenere che il suo valore esorbiti da quello della dignitosa divulgazione, peraltro, come si diceva, tutt'altro che inutile.

g. c. c.

The Phoenix City Story

(LA CITTA' DEL VIZIO)

REGIA: Phil Karlson.

SOGGETTO: da un'inchiesta di Crane Wilbur, apparsa a puntate sul « Saturday Evening Post ». SCENEGGIATURA: Crane Wilbur e Daniel Mainwaring. FOTOGRAFIA: Harry Neumann. MUSICA: Harry Sukman. SCENOGRAFIA: Stanley Fleischer. MONTAGGIO: George White.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Albert L. Patterson*: John McIntire; *John Patterson*: Richard Kiley; *Ellie*: Kathryn Grant; *Tanner*: Edward Andrews; *Mary Jo Patterson*: Lenka Petersen; *la cantante del Poppy Club*: Meg Myles; *il giovane negro*: James Edwards.

PRODUZIONE: Samuel Bischoff e David Diamond per la Allied Artists Pictures Corporation, 1955. ORIGINE: U.S.A. DISTRIBUZIONE: Dear Film.

Ancor prima che l'Alabama diventasse uno Stato (1819), un gruppo di birboni — ladri di cavalli e biscazzieri, giocatori incalliti e avanzi di galera — attraversò il fiume Chattahoochee e si stabilì nella borgata di Lively. Passarono i decenni, passò la Guerra Civile, numerose famiglie timorate di Dio affluirono nel paese e si moltiplicarono, trasformandolo in una tipica cittadina della provincia americana: Phenix City. Ma l'originaria cellula maligna proliferò: case da giuoco e di malaffare, bar malfamati si diffusero e prosperarono. Phenix City si meritò sin dall'inizio del secolo il puritano appellativo di Sodoma del Sud. Quan-

do di là dal fiume, a Fort Benning, vicino a Columbus, sorse un grande campo di addestramento per reclute, il commercio del vizio trovò potente incentivo. Nel 1941 circa quindicimila persone erano impiegate, con varie mansioni, nei locali di divertimento e di giuoco ammassati tra Dillingham e la 14.ma Strada; più di duemila erano le donne di piccola virtù. Si calcola che nella stagione d'oro della guerra l'incasso complessivo dell'organizzazione ammontasse a cento milioni di dollari all'anno. E Phoenix City non contava che 23 mila abitanti stabili. Il generale George Patton, uomo dai metodi spicci, che comandò per qualche tempo il campo di Benning, fece sapere a Washington che era pronto a ripulire la piazza con i carri armati, ma non gli diedero ascolto.

Finita la guerra, il commercio del vizio continuò, pur su scala ridotta, ma cominciò anche a delinearsi la opposizione della parte sana della popolazione. Molti professionisti che facevano capo ad associazioni religiose e di categoria tentarono di organizzarsi, ma contro di loro si scatenò, in forma più o meno diretta, un'assidua campagna di intimidazioni, di minacce, di violenze. Nonostante gli scacchi precedenti, si cercò di mandare, attraverso le elezioni, ai posti-chiave della pubblica amministrazione uomini onesti e indipendenti. La lotta si acuì: si comprarono voti a dieci dollari l'uno, si ricorse ad azioni punitive, a pestaggi, si incendiarono archivi, si devastarono case. La polizia, al soldo dei biscazzieri, lasciava fare. Ai processi i testimoni avevano la memoria confusa e fioccavano le assoluzioni per insufficienza di prove. Nel 1954 Albert Patterson, un avvocato di Phenix, vecchio senatore democratico che l'inutilità della lotta contro la delinquenza aveva da tempo persuaso a lasciare la politica, si presentò candidato alla carica di procuratore generale dell'Alabama. E, con uno scarto minimo di voti, fu eletto. « Credo di avere una probabilità su cento di assumere la carica » disse in un discorso dopo la vittoria; il giorno seguente una scarica mortale lo raggiungeva all'uscita del suo studio, posto in una via centralissima. Fu la goccia che fece traboccare il vaso dell'indignazione popolare. Sotto la spinta dell'opinione pubblica, Gordon Persons, governatore dell'Alabama, proclamò la legge marziale: Phenix City fu presidiata dalla Guardia Nazionale, le bische e i bordelli chiusi, sequestrate le macchine a gettoni, proibito l'accesso ai soldati di Fort Benning.

Sono i fatti che, con lo scrupolo di un documentario, racconta *La città del vizio,* ma il film non dice che nei sei mesi successivi un grande giurì indisse procedimenti penali contro 741 persone di cui tre imputate dell'assassinio di Patterson, che dure condanne colpirono alti papaveri (lo sceriffo della città fu condannato all'ergastolo), che altri maggiorenti dell'organizzazione delittuosa non furono nemmeno incriminati. Non sembri sproporzionata questa lunga premessa cronistica a un film che giunge quasi alla chetichella sugli schermi italiani, con la firma di un regista di terza fila come Phil Karlson e la partecipazione di caratteristi poco noti. Se esiste un film per il quale il consueto metro di giudizio estetico si rivela inadeguato è appunto *The Phenix City Story.* Scavalcando sia la mediazione di quei film prodotti nell'immediato do-

poguerra che qualcuno pretese di iscrivere nella formula del « neorealismo americano » (*Chiamate Nord 777*, *La città nuda*) sia gli ultimi sviluppi in direzione psicologica del film « nero », *La città del vizio* si ricongiunge idealmente a quel filone rooseveltiano di pellicole aspre e forsennate che ebbero il loro capofila nell'indimenticabile *Scarface*. Al rigido manicheismo di quei racconti *La città del vizio* aggiunge, però, un'impostazione che evita accuratamente ogni cadenza romanzesca. Nomi, cognomi, indirizzi, fatti: tutto è autentico nel film, e da questo carattere di « reportage » attinge l'insolita violenza che lo contraddistingue. Poche altre volte abbiamo assistito al cinema a una sfilata così impressionante di visi pesti e insanguinati, di violenze così scientificamente efferrate; ma nulla è così lontano come l'aria dei film « neri » che si ispirano alla bassa letteratura di Mickey Spillane.

Non sembri — rispetto alla sua natura di requisitoria — ambigua e troppo prudente la conclusione del film. E poi? si domanda lo spettatore. Che cosa significa la legge marziale? Come ritornerà la legalità? Come « reportage » il film si presenta, come « reportage » si chiude. Non era nelle intenzioni degli autori — anzi, dell'autore (lo sceneggiatore Crane Wilbur di cui ricordiamo *Ultima tappa per gli assassini*, una asciutta cronaca di ambiente carcerario) nè affrontare i fatti sotto l'aspetto sociologico nè porli su un piano di trasfigurazione drammatica. Non devono, d'altronde, meravigliare nè sembrare contraddittori con la impostazione cronistica del film, alcuni episodi palesemente oratori e programmatici. Valga per tutti l'intervento del giovane negro — uno dei più significativi personaggi di colore di tutto il cinema americano — che, in nome del comandante evangelico, dissuade il figlio dell'avvocato dal farsi giustizia con le proprie mani. Chi conosce la tecnica del giornalismo americano, sa che sono modi ed espedienti atti a concentrare la partecipazione emotiva del lettore e a spiegargli in modo inequivocabile la sostanza etica degli avvenimenti.

Prescidendo dai suoi meriti e limiti artistici — che sono, appunto, quelli di una seria inchiesta giornalistica « montata » con abilissimo mestiere — l'interesse di un film come questo è specialmente di natura politica, sociale, morale. E' evidente il tema dell'isolamento della provincia americana che tante volte abbiamo incontrato nei film americani degli ultimi anni, da *Giorno maledetto* a *Picnic*. E' evidente il tema della delinquenza organizzata su basi industriali, quel tema che Alberto Moravia, nella sua prefazione ad *Anonima delitti* di Turkus e Feders, ha così riassunto: « Ogni epoca ha la sua malattia che rassomiglia sempre alla struttura sociale in auge nella epoca ». E' meno evidente ma pur abbastanza esplicito — anche nella edizione italiana che pur è stata, secondo quel che ci risulta, leggermente sforbiciata — il tema della debolezza dell'autorità periferica (argomento sul quale insistono gli autori del citato *Anonima assassini*) e della corruzione politica. Il modo con cui il giovane Patterson costringe per telefono il governatore dell'Alabama a proclamare la legge marziale, è più eloquente di ogni allocuzione polemica.

m. m.

Bhowani Junction

(Sangue misto)

Regìa: George Cukor.

Sceneggiatura: Sonya Levien e Ivan Moffat, dall'omonimo romanzo di John Masters. Fotografia (*Eastmancolor, Cinemascope*): F.A. Young. Scenografia: Gene Allen e John Howell. Musica: Miklos Rozsa. Costumi: Elizabeth Haffenden. Montaggio: Frank Clarke e George Boemler.

Personaggi e interpreti: *Vittoria Jones*: Ava Gardner, *Col. Rodney Savage*: Stewart Granger, *Patrick Taylor*: Bill Travers, *Surabhai*: Abraham Sofaer, *Ranjit Kasel*: Francis Matthews, *Govindaswami*: Marne Maitland, *Davay*: Peter Illing, *Thomas Jones*: Edward Chapman, *La Sidarni*: Freda Jackson, *Cap. Graham McDaniel*: Lionel Jeffries, *Ted Dunphxey*: Alan Tilvern.

Produzione: Pandro S. Berman per la Metro-Godwyn-Mayer, 1956. Origine: U.S.A. Distribuzione: M.G.M.

Sangue misto di George Cukor è un tipico colosso di uso e consumo natalizio, studiato, congegnato e realizzato in modo da soddisfare affollate e molteplici platee festive e popolari. Il genere, ormai largamente collaudato dalla cinematografia d'oltreoceano, è quello euro-asiatico che prende le mosse da Maugham o, addirittura, da Conrad, ma che, più spesso e più volentieri si affida ad un *pastiche* alla moda, desunto da un romanzo-fiume di successo o espressamente immaginato per lo schermo.

Il penultimo di questi casi riguarda appunto *Sangue misto* che, tuttavia, innesta su filoni romanzeschi e avventurosi, qualche motivo di più viva e universale attualità. Non sono certo elementi da sopravvalutare, anche perchè il film li raffigura nelle loro espressioni più vistose e superficiali, ma la loro presenza va comunque segnalata. I problemi di attualità qui adombrati sono due: il primo riguarda la convivenza in India degli anglo-indiani, cioè dei sangue-misto, sia con gli indigeni, sia con gli inglesi di sangue puro (il termine, è chiaro, ha un significato puramente distintivo e non razzista); il secondo problema attiene a un'impostazione di natura ideologica e politica che l'America applica spesso al Medio Oriente e all'Asia tutta, cioè la creazione di una terza forza ugualmente lontana dalle violente rivendicazioni comunistiche e dai nazionalismi misticheggianti. Fortunatamente tale impostazione è, nella realtà, assai più seria di quanto non appaia sullo schermo e nel film, il cui apporto alla soluzione, o anche solo all'enunciazione corretta di tali problemi e rapporti etnici e politici è non solo nullo, ma addirittura controproducente e risibile .

Sgombrato il terreno da tali questioni, resta lo spettacolo (quasi due ore), una storia inzeppata all'inverosimile di personaggi, di scontri, privati e no, di amori contrastati e di più o meno sanguinose avventure. Ne sono protagonisti una bella anglo-indiana, combattuta fra la fedeltà all'una e all'altra patria, e un burbero capitano inglese che usa mezzi estemporanei ed eterodossi nell'adempimento del suo incarico e nel ridurre alla ragione nazionalisti e terroristi. Tutto naturalmente finisce bene, e dopo molti morti e molti incidenti, i due cadranno l'uno fra le braccia dell'altro. E' lecito sperare che gli eventuali figli dei nostri due eroi parteciperanno in misura minore di quella dei loro genitori al dramma del sangue misto.

Per il resto non c'è molto da aggiungere. Il film, realizzato in gran parte nel Pakistan con largo dispen-

dio di mezzi, raggiunge sempre una sua dignità artigianale e una sua efficacia spettacolare. L'oblungo fotogramma del *cinemascope* è sempre accuratamente affollato di generici e comparse e la recitazione dei protagonisti, pur obbedendo ad antichi schemi, senza impennate e senza innovazioni, si mantiene ad un livello più che decoroso, uscendo quasi sempre vincitrice dalle paludi di un dialogo risaputo e stanco.

A tutto, George Cukor — mettendo a buon frutto antiche e diversissime esperienze — riesce a dare un'evidenza narrativa chiara e ben ritmata, trovando, per ogni momento della vicenda, il tono che meglio serve a renderla chiara e plausibile allo spettatore. Negli ultimi dieci minuti del film, Cukor riesce ad ammassare la nascita dell'amore fra il capitano e la ragazza, l'assoluzione di questa dall'accusa di omicidio e il suo rapimento da parte di un capo terrorista, un attentato ad un treno che trasporta il mahatma Gandhy, una sparatoria in una galleria ferroviaria, la morte del cattivo e anche quella di un buono (allo scopo di liberare la protagonista da una scelta imbarazzante) e il finale trionfo della giustizia. Il tutto con una disinvoltura e una semplicità che non si possono non ammirare. Il pubblico non manca di entusiasmarsi a simili *exploits*, ed è dovere del critico segnalarli rimandando ad altra occasione più sottili, nobili e positive considerazioni estetiche.

p. v.

Jubal

(Vento di terre lontane)

Regia: Delmer Daves.

Soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Paul I. Wellman. Sceneggiatura: Russel S. Hughes e Delmer Daves. Fotografia (*Technicolor, Cinemascope*): Charles Lawton jr. Musica: David Raskin. Costumi: Jean Louis. Montaggio: Al Clark.

Personaggi e interpreti: *Jubal Troop*: Glenn Ford; *Shep Horgan*: Ernest Borgnine; *Pinky*: Rod Steiger; *Mal Horgan*: Valerie French; *Naomi Hoktor*: Felicia Farr; *Shem Hoktor*: Basil Rusdane; *Sam*: Noah Beery jr.; *Reb Haislipp*: Charles Bronson.

Produzione: William Fadiman, 1956. Origine: U.S.A. Distribuzione per l'Italia: CEIAD.

Jubal Troop, che fa tappa nel suo vagabondare alla fattoria del bonario Shep Horgan, è un parente prossimo di Shane, l'eroe senza storia del film di George Stevens. Anche lo scenario è rimasto immutato da *Il cavaliere della valle solitaria* a *Vento di terre lontane*: una « home on the range » fra le montagne del Teton, nel Wyoming. L'iterazione del successo è sempre una regola fissa della produzione cinematografica americana: « L'unico *ism* che Hollywood conosce — scrisse una volta una persona intelligente — è il *plagiarism* ». Per ogni film che « Variety » definisce « Big Boffo » (cioè « Big at the Box-Office », grande al botteghino degli incassi), o con qualche altra fra le sue cabale esclamative, sembra inevitabile la nascita di una serie di scaltre imitazioni, di rifacimenti mascherati. Varrebbe la pena, in alcuni casi, di affrontare una vera e propria « analisi delle fonti »: perchè nel tentativo di confondere le idee cancellando le tracce del plagio, gli sceneggiatori si esercitano spesso a riunire le suggestioni più diverse, combinando motivi disparati, ma tutti presi da film di recente successo, in un « collage » al quale non manca neppure, a volte, lo smalto della novità.

In un film come *Vento di terre lontane* tutto è di seconda mano: i tratti del personaggio-Borgnine (passato dal « clichè » del bestione cattivo a quello del bestione buono) sono desunti da *Marty* e dai suoi sottoprodotti; Rod Steiger, un attore che meriterebbe di venir servito meglio, ripete alla lettera il tipo del briccone subdolo e isterico, che ci aveva già fatto conoscere *Il grande coltello* e in *Il colosso d'argilla*: il misterioso personaggio di Reb, l'amico taciturno di Jubal al quale Charles Bronson presta una maschera interessante, rappresenta un doppione del protagonista, un'altra incarnazione di Shane; il concertato semi-umoristico offerto da Noah Beer jr. e John Dierkes appartiene alla più trita convenzione del western, come la banda di « cowboys » turbolenti, la carovana che viaggia verso la Terra Promessa, la psicosi del linciaggio e altri elementi che potrebbero venir contrassegnati con i titoli di altrettanti film. Gli sceneggiatori sono riusciti a puntellare in questo modo un soggetto ritagliato dalla prima parte di un grosso romanzo di Paul I. Wellman, popolare anche fra noi ai tempi di « Via col vento »: se ben ricordiamo, un saggio abbastanza modesto di narrativa western contaminata con le esigenze della letteratura femminile.

Abbiamo detto che Jubal è la copia conforme di Shane: un nomade che capita nel mezzo di una comunità agricola e ne diventa il difensore. Per trovare le origini del personaggio, dovremmo risalire molto indietro nella storia del western: ma è certo che Stevens lo collocò in una esatta dimensione mitologica, contrapponendo a una realtà minuta e cronachistica (la vita, spesso grama, dei pionieri) le grandi figure del bene e del male, impersonate da Shane e dallo sparatore Wilson. Ne uscì una specie di elegia dell'ultima frontiera, destinata a scomparire sotto la avanzata della civiltà: con Shane ci balenò il simbolo di un mondo al tramonto, l'estremo rappresentante della giustizia anarchica e individuale prima che anche nel West arrivassero polizia e tribunali. In questo senso, la mancanza di storia dell'eroe non appariva un semplice espediente narrativo (come accade in *Vento di terre lontane* dove Jubal, se fosse più loquace, potrebbe raccontare i propri precedenti di ragazzo infelice e odiato dalla madre già nelle prime inquadrature), ma assumeva un valore poetico.

Se qualcuno volesse riprendere davvero la lezione di *Il cavaliere della valle solitaria* dovrebbe ritrovare il ritmo largo e lento di quella « antistoria del West », che ai tempi serrati della « horse opera » tradizionale sostituiva, con piena legittimità di giudizio storico, il tedio di una vita ai margini del mondo civile. *Vento di terre lontane* accetta viceversa, soltanto l'indicazione esteriore del film di Stevens: e Jubal, lungi dall'essere un simbolo poetico, è un personaggio in cerca di una sistemazione pratica (nel romanzo diventa addirittura un magnate del petrolio). Le frenesie di Mae Horgan, moglie insoddisfatta del padrone del « ranch », aggiungono del resto al film un carattere melodrammatico. Un pizzico di sadismo (c'è perfino una scena di violenza carnale) rende più appetitosa per il pubblico questa vecchia pietanza riscaldata.

La firma di Delmer Daves in testa al film può suggerire qualche riflessione. Daves, a suo tempo, fece par-

lare di sé per un paio di opere azzeccate: *Destinazione Tokyo* (che parve migliore di altri drammi sulla guerra), *La fuga* (un giallo assai mediocre, girato però, in parte, con la tecnica della macchina-personaggio) e *L'amante indiana* (che se non introdusse per la prima volta, come fu erroneamente affermato, il personaggio dell'indiano leale, inaugurò tuttavia una ripresa su larga scala di questo motivo antirazzista, presente già ai tempi del muto). A questi film, scelti fra i molti che Delmer Daves ha diretto, aggiungeremmo la collaborazione alla sceneggiatura di *La foresta pietrificata* e la puntuale esecuzione di un testo scritto da Dudley Nichols; *Il figlio del Texas*, con un ispirato Walter Brennan nell'abituale parte del nonno pioniere. Il bilancio positivo di Daves è tutto in queste prove, che per comune denominatore hanno soltanto una generica, e nemmeno troppo brillante, abilità di artigiano. L'esercizio della critica si nutre di ipotesi: ma la parabola di Daves ci avverte, ancora una volta, che nel campo del film americano, dove non è facile stabilire il rapporto fra la firma di un regista e dei caratteri comunque riconoscibili, le ipotesi vanno formulate con estrema cautela.

t. k.

The Battle of the River Plate

(La battaglia di Rio della Plata)

Regia: Michael Powell ed Emeric Pressburger.

Soggetto e sceneggiatura: Michael Powell ed Emeric Pressburger. Fotografia (*Technicolor, Vistavision*): Austin Dempster. Effetti speciali: Bill Warrington e James Snow. Musica: Brian Easdale. Scenografia: Arthur Lawson. Costumi: Bernard Sarron. Montaggio: Reginald Mills.

Personaggi e interpreti: *Capitano Bell dell'« Exeter »*: John Gregson, *Commodoro Harwood dell'« Ajax »*: Anthony Quayle, *Capitano Woodehouse della « Ajax »*: Jan Hunter, *Capitano Dove dell'« Africa Shell »*: Bernard Lee, *Capitano Langsdorff, dell'« Admiral Graf Spee »*: Peter Finch.

Produzione: Archers, 1956. Origine: Gran Bretagna. Distribuzione per l'Italia: Rank Film.

Non sappiamo se la ricostruzione dei fatti sia veritiera. La missione della nave corsara tedesca « Admiral Graf Spee » nell'Atlantico e nell'Oceano Indiano, all'inizio della guerra, è sempre stata avvolta dal fascino del mistero. Dotata di una forte velocità, che le permetteva di sfuggire alla caccia avversaria, provvista di un armamento formidabile, la « Graf Spee » arrecò danni notevoli al naviglio mercantile alleato e fu per alcuni mesi il rovello dell'Ammiragliato britannico. Se ne fece, a quanto sembra, più una questione di onore che un problema di ordine pratico. E sulla questione d'onore è impostato *La battaglia di Rio della Plata*. Vero o non vero che fosse nella realtà, il motivo si accoppia assai bene a quel fascino del mistero con cui è entrata nella storia dell'ultimo conflitto mondiale questa eroica avventura dei marinai tedeschi.

Cavallereschi sino all'assurdo, i combattenti che si fronteggiano a bordo della « Graf Spee » e degli incrociatori britannici «Ajax», « Exeter » e « Achilles » sono l'immagine esatta d'una concezione della vita che conserva una purissima nobiltà. Tale nobiltà, vedi caso, soddisfa anche le esigenze dello spettacolo, fornendo ai protagonisti i sentimenti più adatti per far presa sulla inge-

nuità istintiva del pubblico. Salvo che all'inizio, quando il capitano della nave affondata « Africa Shell » accusa giustamente il comandante della « Graf Spee » di banditismo, il film non prende posizione fra i contendenti: sono tutti nobili e cavallereschi, da una parte e dell'altra. Prudente discrezione britannica ed abile esaltazione della potenza marinara nazionale.

Di ciò non soffrirà forse la verità storica (non sappiamo quale sia la verità, come s'è detto, ed accettiamo questa che ci viene offerta), ma soffre certamente la consistenza umana dei personaggi. Combattenti lo sono e lo dimostrano abbondantemente; uomini lo sono soltanto per via di astrazione. Del resto, i registi Powell e Pressburger hanno sempre avuto interessi diversi da quelli dell'analisi psicologica esauriente e attendibile. *Narciso nero* (*Black Narcissus*, 1947) narrava gli eccezionali casi d'un gruppo di monache cattoliche in India. Altrettanto eccezionali erano i casi dell'aviatore e della ausiliaria in *Scala al paradiso* (*A matter of Life and Death*, 1945) o quelli della zingara protagonista della *Volpe* (*Gone to Earth*, 1950). Ma un'altra ancora fu la preoccupazione costante dei due registi inglesi, sia nei film citati sia in quelli di più scoperta formula spettacolare (si pensi solo ai film di balletti come *Le scarpette rosse - The Red Shoes*, 1948): intendiamo l'impegno sperimentale del colore cinematografico, che diviene ai loro occhi un elemento di valore assoluto ed esclusivo. Se la loro opera resterà nella storia del cinema, sarà per questo.

Ora, *La battaglia di Rio della Plata* rientra nel gusto romanzesco della loro ispirazione piuttosto che nell'impegno sperimentale della loro ricerca cromatica. Fa parte, cioè, dell'aspetto « minore » della loro opera. Sugli altri film « minori » nel senso detto ha il vantaggio di essere più superficiale e meno ambizioso. Il che gli consente, se non altro una buona fluidità narrativa. Accettati gli eterni schemi del combattente leale e del sereno eroismo del soldato che compie il proprio dovere, i registi hanno sì rinunciato all'approfondimento psicologico ma sono anche riusciti ad evitare le forzature e le flagranti improbabilità di una *Scala al paradiso* o in un *Narciso nero*. Il capitano Langsdorff della « Graf Spee » e il commodoro Harwood comandante la squadra britannica sono — insieme a tutti i loro compagni, ufficiali e marinai — figure oleografiche; ma, fatta tale riserva, appaiono credibili e possono essere accettati da chiunque. Anche da chi non soggiaccia supinamente alle convenzioni spettacolari del cinema. Si può accogliere questa avventura così come si accoglie — per distrazione o per edificazione patriottica — il racconto delle glorie nazionali. Questi personaggi sono tedeschi, inglesi e neozelandesi, ma potrebbero appartenere a qualsiasi nazione, tanto è universale l'ingenuo eroismo che li fa muovere.

Dove il film zoppica, stranamente per registi così scaltriti, è nella ricostruzione degli avvenimenti bellici (in più punti confusa e con larghe pause descrittive che nulla aggiungono alla suggestione dello spettacolo) e nei trucchi che si portano irrimediabilmente addosso la polvere del teatro di posa. Anche il colore, in genere corretto ma senza bravura, si trova a malpartito quando deve fingere una realtà così palesemente

« ricostruita »: tutte le sequenze che si svolgono sui ponti di comando dei tre incrociatori britannici sono chiari esempi di imperfetta tecnica scenografica, con fondali da teatro d'opera. Non diremmo che siano difetti gravi o irreparabili, si capisce. Lo spettacolo esiste comunque, e conserva la sua robustezza, poichè il ritmo generale del racconto impedisce che l'interesse venga meno, entro i limiti che sono stati detti.

f. d. g.

Trapeze

(Trapezio)

Regia: Carol Reed.

Soggetto: dal romanzo « The Killing Frost » di Max Catto; *adattamento di* Liam O'Brien. Sceneggiatura: James R. Webb. Fotografia (*Cinemascope, colore De Luxe*): Robert Krasker. Musica: Malcom Arnold. Scenografia: Rino Mondellini. Montaggio: Bert Bates.

Personaggi e interpreti: *Mike Ribble*: Burt Lancaster; *Tino Orsini*: Tony Curtis; *Lola*: Gina Lollobrigida; *Rosa*: Katy Jurado; *Bouglione*: Thomas Gomez; *Max*: Johnny Puleo; *John Ringling-North*: Minor Watson; *Chikky*: Gerard Landry. Altri interpreti: Jean-Pierre Kerien, Sidney James.

Produzione: James Hill - Hecht - Lancaster, per la United Artists, 1956. Origine: U.S.A. Distribuzione: Dear Film.

E' questo, per le nostre attrici, il tempo delle combinazioni internazionali. *Trapezio*, dopo *Le belle della notte* (1952), *Il tesoro dell'Africa* (1953), *La donna più bella del mondo* (1955) e qualche altro film, rappresenta l'ultimo contributo di Gina Lollobrigida alla malintesa e poco discriminata esportazione « sexy » su cui si orienta attualmente, a maggioranza, la politica italiana delle coproduzioni. Del resto vi è sempre un momento nella carriera delle più rinomate « stelle » italiane, in cui il film straniero (preferibilmente con prevalenza hollywoodiana) proponendo popolarità e compensi ancora più grandi è accettato come massima misura di capacità. Ma non si tratterà quasi mai di misura definitiva, o in qualche modo probante; e gli esempi sono tanti e così facili da rendere superflua qualsiasi citazione. Generalmente i film risultanti, intensamente reclamizzati in fase di lavorazione, si esauriscono nel lancio. Questo è anche il caso di *Trapezio*, che dopo aver laboriosamente chiamato a sè nomi sonori, firme di prestigio e tutte le attrazioni del « Big Show », si direbbe ponga la massima cura nella spersonalizzazione degli elementi più rappresentativi.

Il soggetto non commuoverà molto. Verte sulla solita rivalità tra la gente d'un grande circo, e in particolare tra due atleti d'una « troupe » acrobatica: tema che il cinema rivolta metodicamente da trent'anni, a cominciare da *Variété* (1925) di Dupont e da *I quattro diavoli* (1928) di Murnau. Anche i due uomini volanti di *Trapezio* sono innamorati della stessa donna, che è la loro compagna di lavoro; ma in pari tempo contribuisce a tenerli uniti la comune aspirazione ad un « numero » sensazionale, che dovrebbe rappresentare il coronamento della loro carriera: il cosiddetto « triple », il triplice salto mortale da un trapezio all'altro, che soltanto sei ginnasti sono riusciti a compiere nella storia del circo. Non è detto che questo cameratismo professionale sia privo, in partenza, della sincerità e della drammaticità indispensabili per trame

qualcosa d'interessante nello sviluppo cinematografico. Al contrario. La ruvida comprensione che si stabilisce, non senza fatica, tra il maturo acrobata già menomato (Burt Lancaster) e il giovane e fervente novizio (Tony Curtis) potrebbe suggerire i termini diretti d'un rapporto di rischio coraggiosamente accettato e privo di retorica: anche i primi casuali incontri con la donna che rappresenterà poi il pomo della discordia sono raccontati nel segno di una reciproca indifferenza (sottolineata da un'accorta distribuzione di piani nelle diverse inquadrature) e sostenuti in un clima di quasi umoristica noncuranza.

A questo punto l'intesa dei due acrobati non è molto dissimile da quella che univa Billy the Kid a Doc Holiday nel film *Il mio corpo ti scalderà,* dove il cavallo (qui è il trapezio), poteva divenire un'autentica ragione di vita o di morte, e provocare un duello all'ultimo sangue assai più facilmente d'una rivalità in amore. Sfortunatamente, in *Trapezio* il personaggio femminile è chiamato ad adempiere a una precisa funzione di « rottura », della quale non si vuole defraudare lo spettatore. Ed ecco dunque sotto i riflettori convergenti del circo l'amore, l'odio, il tradimento, tutte le circostanze di contorno falsamente inventate per una drammatizzazione di comodo. Diceva Gordon Craig che il circo è « lo spettacolo più spettacolo »; ma Carol Reed evidentemente mirava a qualcosa di ancora più colossale. Si arriva allora alla spersonalizzazione e alle storture di cui dicevamo prima. Il desiderio del « triplo » diventa una inutile ossessione, in definitiva astratta. La contesa dei due trapezisti esplode in pugni. E la frivola e interessata Lola (Gina Lollobrigida) con un brusco mutamento di fronte si rivelerà donna leale e sinceramente innamorata, distruggendo in quest'ultima sorpresa la prima metà del suo personaggio.

La vita e la poesia dell'autentico circo si disperdono così nelle melense battute finali del cinema a fumetti. La regìa di Reed si affida più al temperamento che all'intelligenza; per *Trapezio* l'autore del *Terzo uomo* ha dato fondo anche alle sue risorse di tecnico, esibendo un intero repertorio di « angoli psicologici » nelle riprese di acrobazia. Il tema della vertigine, del resto è notoriamente di suo gradimento, oltre a costituire ottimo strumento di « suspense » dagli inizi del cinema. Sono stati di grande aiuto a Reed anche l'operatore Robert Krasker e il Cinemascope a colori, che riesce ad abbracciare completamente le evoluzioni della « troupe » alla sbarra sotto la volta del circo.

Disuguale il rendimento degli attori. Gina Lollobrigida non scampa alla sua consegna di « donna più bella del mondo» ,ma appare a malapena accordata col resto del racconto, e sostanzialmente trascurata, fuorchè nei dati fisici. Con ogni probabilità Reed ignora i pochi film in cui la Lollobrigida ha realmente recitato, da *Achtung, banditi!* a *La provinciale,* e conosce invece (soprattutto in termini d'incasso) *Pane amore e fantasia.* Nella prima parte di *Trapezio,* infatti, la divetta Lola vuole essere espressa in una certa riconoscibile concordanza di mimica sguaiata con il personaggio ormai proverbiale di « Frisky », che è poi il nome dato alla « Bersagliera » per la versione americana. Inutile lire che tale errore d'impostazione (si tratta in ef-

fetti di personaggi quasi antitetici) non va imputato all'attrice, ma a Carol Reed. La Lollobrigida non sarà una grande artista, ma spetta alla regìa di chiarificarla e completarla nella direzione più consigliabile, senza farne un'anatomia di lustrini impiegata a sproposito. Migliori di lei i due interpreti maschili, Lancaster e Curtis. Nè va dimenticata la sostanziosa costruzione della figura di Rosa ad opera di Katy Jurado. Ma l'elogio più convinto, questa volta, dovrebbe essere serbato alle controfigure, per le impeccabili acrobazie, e ai tecnici degli effetti speciali; i soli veri fabbricanti d'emozioni nel film *Trapezio*.

t. r.

Rage au corps

(RABBIA IN CORPO)

REGIA: Ralph Habib.

SOGGETTO: Jean Claude Aurel e Jacques Companeez; *adattamento di* Jacques Companeez. SCENEGGIATURA: Paul Andreota e Jacques Companeez. FOTOGRAFIA: Roger Hubert. MUSICA: Norbert Glanzberg. SCENOGRAFIA: Louis Aguettand. MONTAGGIO: Ruat.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Clara*: Françoise Arnoul; *Tonio*: Raymond Pellegrin; *Andrea*: Philipe Lemaire; *l'amica di Andrea*: Catherine Gora. ALTRI INTERPRETI: Jean Claude Pascal, André Valmy, Balpêtre, René Blanchart, Jacques Dhery.

PRODUZIONE: Cino Del Duca Films - E.G.C., 1953. ORIGINE: Francia. DISTRIBUZIONE: regionale.

Prima dei titoli di testa, un compassato neurologo espone, dallo schermo, l'argomento di *Rabbia in corpo*: si tratta di quello scompenso della psiche femminile che va sotto il nome di ninfomania, una deviazione morbosa dell'impulso sessuale. Anche la tesi del film di Ralph Habib ci viene anticipata dall'attore in camice bianco, verosimile quanto i medici che compaiono nella pubblicità dei dentifrici: le andromani — egli dice in sostanza — sono delle ammalate e meritano perciò la massima comprensione; anche dalla ninfomania si può guarire, come da altri mali, seguendo una terapia adeguata.

Il caso che *Rabbia in corpo* ci propone come tipico è quello di Claire, servetta di un'osteria nei pressi di una diga in costruzione. Apprendiamo presto che la giovane ha la cattiva abitudine di coinvolgere nei propri divertimenti serali ora l'uno ora l'altro degli operai addetti ai lavori, rifiutandosi tuttavia a ogni stabile legame. L'amore arriva con il volto onesto di Tonio, un ingegnere spagnolo (così nella versione doppiata: in quella originale, il personaggio è italiano), uomo rude e di severi princìpi. Dopo le abituali schermaglie, che hanno la loro fase risolutiva durante un incendio nel cantiere, Tonio decide di sposare Claire, sperando di redimerla. In città la loro vita si svolge serenamente: Claire ama Tonio e ne è riamata. Il passato sembra sepolto: basta però che la giovane sposa si ritrovi faccia a faccia con la tentazione perchè il suo fragile equilibrio riceva una scossa fatale. Va detto che Tonio non ha trovato amici migliori da proporre a Claire di una coppia di sciagurati che abita nell'appartamento accanto: lui imbroglione da quattro soldi, lei donna da marciapiede. Quando Claire approfitta di una breve assenza del marito per seguire un'altra volta i propri impulsi, l'amico cattivo afferra la situazione e formula un ricatto:

poichè la sua donna, nel frattempo, lo ha lasciato, egli vorrebbe che Claire ne prendesse il posto. La situazione precipita, nonostante il tempestivo intervento della prostituta, che suggerisce all'amica di consultare un medico: possiamo così rivedere il Dulcamara che già conosciamo e ascoltare un altro brano della sua lezione. Il film ha una chiusa drammatica: c'è un colpo di pistola risolutore al quale fanno seguito un intervento chirurgo, il perdono di Toniò e la speranza di una nuova vita.

Questi pochi ragguagli sul soggetto ci sembrano sufficienti a far capire che *Rabbia in corpo* non tiene molto a sviluppare le implicazioni sociali e profilattiche del suo tema. E' un film « scientifico » al modo in cui lo sono certe pubblicazioni che venditori poco scrupolosi spacciano sottobanco. Ma il tono del « feuilleton » e la struttura di una « storia vera » da « Selezione sessuale »: per questo appare sui nostri schermi con alcuni anni di ritardo sulla data di edizione, un certo numero di tagli e l'interdizione ai minori. Della ninfomania si era già accennato in molti film, soprattutto americani: ma sempre come un sottofondo morboso e non perfettamente chiaro della vicenda. *Rabbia in corpo* ha il dubbio merito di parlarne apertamente: se lo avesse fatto con maggiore serietà, nelle future storie del cinema ci sarebbe forse stato un rigo per il regista Ralph Habib. Non è necessario avvertire qui che difficilmente i casi clinici diventano materia di racconto: questo film, anzi, sembra riferirsi a un gusto un po' vecchiotto, ci riporta alla particolare stagione del teatro francese in cui gli autori volentieri confondevano la psicologia con la patologia. I suoi precedenti andrebbero cercati proprio in tale ambito: ma è fatica che non mette conto di fare.

Anche dal punto di vista formale, Habib ha firmato un'opera piatta e insignificante. La ripetizione della stessa scena all'inizio e alla fine del film (si tratta dei momenti che precedono il colpo di pistola) non esercita alcuna suggestione, specie ripensando alle intelligenti variazioni di Orson Welles in *Quarto potere*. Fra gli interpreti fa spicco Françoise Arnoul, che rende con felice ambiguità le contraddizioni del personaggio.

t. k.

La rivista televisiva

di ANGELO D'ALESSANDRO

E' possibile dopo quattro anni dai primi pioneristici esperimenti, effettuati a Milano dal Landi con la collaborazione di Metz, dall'impostazione chiaramente tecnicistica, fare un bilancio dell'attività della televisione italiana nel settore della rivista, che non si limiti ad un'arida cronistoria ma che dia utili suggerimenti e indicazioni sulle vie da seguire per la creazione di una rivista televisiva, svincolata dalle suggestioni del teatro e del cinema? A nostro parere sì, e proprio perchè — ed è un merito della televisione italiana — sono state fatte molteplici e ricche esperienze in varie direzioni e si è passati dalla impostazione intellettualistica a quella decisamente popolare, da quella tecnicistica a quella fumettistica, dalla rivista da camera a quella d'avanguardia; ma procediamo con ordine. Per prima cosa la televisione, superata la primissima fase di infantile adorazione per il mezzo tecnico che permetteva di trasmettere « miracolosamente » le immagini a distanza, pensò di saccheggiare il mondo della rivista teatrale. Nacque così la rubrica *Te le ricordi?* che ripresentava ai telespettatori tutta una serie dei migliori sketch mimico-musicali che avevano ottenuto maggiore successo nelle riviste teatrali degli ultimi anni.

Questo era il periodo in cui la televisione viveva, per così dire, di rendita in tutti i suoi settori, da quello dei telefilm, a quello dei programmi per ragazzi a quello dei documentari di viaggi, basati essenzialmente su programmi già effettuati all'estero. Non c'è quindi da meravigliarsi se anche per la rivista si fosse pensato a lavori «di recupero». Ma è interessante notare che la rivista rimase nell'ambito dei rifacimenti di lavori italiani e non utilizzò affatto lavori prodotti all'estero. Questo forse perchè la rivista rispecchia più delle altre forme di spettacolo il modo di vivere, il « costume » di un popolo e quindi non è trasferibile da nazione a nazione salvo che in casi eccezionali, come per es. accade per la rivista cinematografica che essendo legata ad una messa in scena di per sè valida come spettacolo al di fuori del significato che essa ha, permette al popolo italiano di vedere e gustare lavori come *Baciami Kate* o *Trittico d'amore*.

Già quindi fin dall'inizio ci pare di poter affermare che la televisione italiana non fece passi falsi. Che anzi l'esperienza di *Te le ricordi?* portò alla conclusione che tra il mondo della rivista teatrale e quello della rivista televisiva c'era un abisso incolmabile. Di qui ebbe inizio la fase vera e propria di sperimentazione

che passando attraverso *Invito al sorriso, Il Telecipede, Diapason, Ti conosco mascherina,* ecc. è giunta fino a *Rascel la Nuit* e *Lui e lei.*

Invito al sorriso, dovuta sopratutto a Metz, voleva essere un po' la storia sceneggiata della barzelletta. *Diapason* che non aveva una impostazione definitiva presentava pur tuttavia dei pregi che consistevano nella brevità degli sketch mimico-musicali e nella eliminazione stucchevole dell'intervento del presentatore. L'impasto fra i diversi numeri era ottenuto quindi non mediante un filo conduttore di tipo dinamico (speaker o presentatore) ma servendosi delle possibilità tecniche della TV stessa (luce, angolazioni, stacchi, dissolvenze, sovraimpressioni, ecc.). *Il Telecipede* che non ebbe affatto successo, era concepito invece in modo da condurre i telespettatori in giro per il mondo, per gli spazi e le profondità della cronaca, affinchè potessero cogliere fatti e avvenimenti di attualità e di costume commentandoli con ironia ma con sincerità morale. *Ti conosco mascherina,* infine, voleva essere una galleria di tipi, una serie di personaggi caratteristici che ciascuno di noi può incontrare in treno, in villeggiatura o in tribunale.

In tutte queste riviste, che ebbero vita molto movimentata e discussa, lo spettacolo si svolgeva in forma di rapporto diretto tra attore e telespettatore. Ma ci si rese conto che in questo modo non si instaurava un dialogo tra attore e pubblico, non c'era cioè quella immedesimazione necessaria dello spettatore con il personaggio che è la condizione indispensabile per la riuscita di uno spettacolo. Le ragioni, a nostro avviso, erano di triplice natura.

La prima inerente alla condizione psicologica assolutamente nuova in cui veniva a trovarsi l'attore, il quale dovendo recitare davanti ad un pubblico di milioni di persone per lui invisibili non poteva « proiettare se stesso », cioè commisurare la propria recitazione alle reazioni del pubblico stesso. Il che lo portava a non poter calcolare bene la durata delle pause, delle sospensioni, la vivacità e la presa di una battuta, di una allusione, di una espressione, e, in una parola, lo metteva quasi nella impossibilità di ritmare la sua recitazione sulle reazioni del pubblico. Nel teatro da lui partiva un flusso che rimbalzando sul pubblico ritornava a lui per poi ritornare nuovamente al pubblico modificato di quel tanto che gli permettesse di accentuare una risata o di scuotere uno stato d'animo di indifferenza. Qui tutto ciò mancava. E la sua recitazione risultava eseguita « a freddo ».

La seconda ragione della non avvenuta immedesimazione era da ricercare nelle differenti condizioni psico-fisiologiche in cui si trovava il pubblico rispetto ad uno spettacolo teatrale, sia che si trattasse di un nucleo familiare riunito in casa per assistere allo spettacolo che questo « ospite » di riguardo teneva in salotto su un piccolo schermo, sia che fosse composto di un gruppo di persone, forse amiche, che si riunivano nella saletta interna di un bar nella periferia di una grande città o in un paesetto sperduto di montagna o in una sala cinematografica.

La terza ragione alfine era inerente alla natura stessa del mezzo televisivo, alle sue caratteristiche tecnico-espressive che per es. escludevano una messa in scena basata su costumi appariscenti, su una scenografia sfarzosa, su una illuminazione

a sensazione. Tutti questi motivi convinsero funzionari, tecnici e artisti a servirsi di un intermediario per il colloquio schermo-telespettatore, il pubblico presente in studio o in generale nel luogo in cui si allestiva la rivista, che da ora in poi chiameremo pubblico « visibile », per distinguerlo da quello « invisibile » dei telespettatori (rispetto naturalmente all'attore che recita).

E' il caso di *Guarda chi si vede,* pretesto per presentare personaggi famosi; *Duecento al secondo,* riedizione italiana con Billi e Riva di una fortunata rubrica televisiva americana che, sia per l'esuberanza tutta latina dei suoi presentatori, sia forse maggiormente per la natura stessa dello spettacolo basato sulle torte in faccia e in generale su un pubblico collettivo scherzo ai danni di colui che doveva pagare il pegno, così poco confacente a quel sottofondo di dignità che troppi dolori hanno conferito al popolo italiano, suscitò violente contrastanti reazioni e fu soppressa; *Invito a bordo* con Domenico Modugno; *Music Hall; Un, due, tre* con Tognazzi e Vianello che ha avuto il merito di portare sugli schermi televisivi l'arte del grande clown Grock per farcene capire l'importanza e altresì la non-contemporaneità, e infine *Lui e lei* di Metz e Marchesi con Nino Taranto e Delia Scala, sostituita in seguito da Tina de Mola con la derivazione *Lui e lei, e gli altri* e *Rascel la Nuit* di Leoni e Verde, « presentato, recitato cantato, ballato, lavato, e stirato da Renato Rascel ». Per queste ultime, a dire il vero, il termine rivista è alquanto improprio, trattandosi piuttosto di una forma ibrida di rivista-varietà, o meglio di tentativi di dare corpo alla rivista televisiva. Ora poichè non è stata coniata ancora un'altra parola continueremo a chiamarla rivista. *Lui e lei* e *Rascel la Nuit* richiederebbero, non fosse altro che per capire il motivo del successo che hanno ottenuto, un discorso a parte. Ma preferiamo analizzare i problemi sollevati dalla presenza del pubblico nello studio in cui si svolge lo spettacolo.

Questa presenza ha in un certo senso eliminato la prima delle tre cause da noi più avanti indicate come responsabili della non immedesimazione del telespettatore con i personaggi in trasmissioni dirette o senza pubblico. L'attore infatti in questi casi si è « riscaldato », ha potuto « proiettare se stesso» e « ritmare » la propria recitazione in base alle reazioni del pubblico presente. Ma sono sorti altri problemi per questo meno importanti. Infatti:

il pubblico « visibile » presenta le seguenti caratteristiche: è quasi sempre un pubblico non pagante, di invitati alla trasmissione; le condizioni ambientali in cui assiste allo spettacolo sono molto diverse da quelle del pubblico dei telespettatori; il suo livello intellettuale e il suo gusto non è rappresentativo del livello medio e del gusto della maggior parte dei telespettatori;

l'attore a volte dimentica la « camera » e recita per il pubblico « visibile ». A volte invece vede il « segnale » bada alla camera e recita per il pubblico « invisibile »;

la « camera » come mezzo espressivo adoperato dal regista deve badare a descrivere un duplice colloquio: quello tra l'attore e il pubblico presente e quello tra l'attore e i telespettatori.

Ora, dalla prima osservazione deriva che il pubblico presente in stu-

dio è diverso dal pubblico « invisibile ». La seconda considerazione ci porta a intravedere nella recitazione degli attori continue fratture che nel migliore dei casi portano a squilibri di stile. Fratture e squilibri che si notavano persino in un attore consumato come Nino Taranto. Dal terzo punto infine si ricava che il regista attraverso la selettività della camera, l'angolazione, l'inquadratura, il campo di ripresa, il montaggio e, in generale, tutti i mezzi espressivi a sua disposizione deve continuamente operare una scelta nella materia di duplice natura da narrare.

Ora, il problema a nostro avviso consiste in ciò. In quali momenti di uno spettacolo la diversità fra i due pubblici che già potrebbe essere ridotta adoperando formule diverse dell'attuale ma che pur tuttavia esisterebbe sempre per lo meno per le differenti condizioni ambientali in cui si svolge lo spettacolo, in quali momenti, dicevamo, questa diversità è annullata dalla identità delle reazioni? E non potrebbe anche essere sfruttata questa diversità, instaurando un rapporto tra pubblico « visibile » ed « invisibile » che potrebbe essere anche di contrapposizione o di contrappunto?

In secondo luogo in quali momenti di uno spettacolo l'attore recita contemporaneamente per il pubblico « visibile » e « invisibile », cioè quale battuta, quale atteggiamento, quale espressione è valida per instaurare le due forme di colloquio che egli deve sviluppare? Ed ancora, per finire, quando la « camera » svolgendo il suo essenziale servizio di collegamento attore-telespettatore, può inserire senza scosse il terzo elemento dello spettacolo, il pubblico presente? Quando esso reagisce, per es. con un applauso o una risata? Ma abbiamo detto che può darsi che i telespettatori in quel momento non stiano ridendo o assentendo e in questo caso resteranno disturbati e irritati dall'atteggiamento del pubblico di invitati. Altro punto da chiarire comunque è il rapporto che passa tra i battimani, forma di assenso del pubblico « visibile » e quell'atteggiamento di plauso del pubblico « invisibile » che si traduce spesso in un commento a voce alta al familiare nel salotto o all'amico o al vicino in un bar.

Lungi da noi la presunzione di dare una risposta a tutti questi interrogativi che solo una lunga esperienza e studi condotti con la collaborazione degli attori che si cimentano in questo settore, dei tecnici, e dei critici possano contribuire a rendere meno problematici. Ma ci sembra però in coscienza di poter affermare fin d'ora che un punto base da cui partire sia la identificazione che si deve operare tra pubblico « visibile » e pubblico « invisibile ». Se la identificazione riesce l'attore parlando all'uno parlerà anche all'altro e la « camera » non avrà più due discorsi contemporaneamente da svolgere. Come però poterla raggiungere è domanda a cui attualmente è difficile rispondere. Per fortuna nelle riviste allestite alla TV la identificazione si è realizzata spesso automaticamente senza l'intervento di una attività cosciente e il successo è venuto da sè, spontaneo, non previsto e perciò forse più gradito.

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con **DALE KRAMER**

CAPITOLO V

La mia fiducia nel cinema stava aumentando malgrado i produttori di allora sembrassero dediti alla sua distruzione. Il « trust » cercava di raggiungere una presa sicura, iniziando nel 1910 con la costituzione della Patents Company (Società dei Brevetti) e seguendo con la General Film Company. La ragione sociale della prima ne spiegava l'esistenza: le società in essa comprese erano largamente interessate alla vendita di attrezzature meccaniche ai cinema e la General, costituita dalle stesse società, concedeva le licenze ai cinema e distribuiva i film.

Appena una parte dell'attrezzatura o un film « fuorilegge » entravano in un cinema, gli venivano ritirate le licenze ed era interrotto il rifornimento dei film da parte del « trust ». Per avere un'arma suppletiva, il « trust » ottenne per contratto dalla Eastman Kodak Company — la maggiore fornitrice di pellicola vergine — la consegna di tale materia prima solo alle società provviste della licenza.

Le società interessate erano la Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Kalem, Selig, George Kleine e le succursali americane della Pathè e della Méliès. La Essanay (pronunziata Esseney) derivava dalle iniziali dei cognomi di George K. Spoor e G.M. Anderson. Quest'ultimo, ormai, era lanciato nella sua carriera di Broncho Billy, l'eroe di centinaia di western da un rullo. La Kalem era formata dalle iniziali di George Kleine, Samuel Long e Frank Merriam; il primo possedeva anche delle agenzie di distribuzione, il che spiegava i suoi due seggi nel « trust ». Ma esisteva anche l'op-

posizione: William Fox rifiutò di vendere la sua agenzia di New York e portò la causa davanti al tribunale citando la legge anti trust. Il maggior produttore contrario al trust era Carl Laemmle, della Independent Motion Picture Company, chiamata di solito la IMP, che era anche socio nella Universal con Charles O. Bauman e Adam Kessel. Erano dei forti indipendenti anche John R. Frueler e Harry E. Aitken della Mutual Film Corporation. Gli indipendenti minori si agitavano ai margini della lotta.

Quelli erano giorni infuocati, poichè J.J. Kennedy — spesso chiamato il battagliero Jeremiah — non era uomo da prendersi alla leggera. Nella sua qualità di capo del « trust » spediva i suoi messi con l'ingiunzione e, talvolta, anche senza contro i « fuorilegge ». Si dice che la California del Sud venne scoperta per il cinema dai piccoli produttori che volevano avere la possibilità di traversare il confine messicano senza troppo preavviso, ma ciò non è stato appurato.

Gli indipendenti tirarono avanti, ma il loro punto di vista a proposito di film era miope quanto quello delle vecchie società. E' ben vero che alla Biograph D. W. Griffith compiva grandi passi nella tecnica cinematografica: era un kentuckiano alto e dal naso aquilino, ex giornalista ed attore di teatro prima di perdersi vergognosamente nei film come attore e come sceneggiatore. Anche dopo essere divenuto regista, nel 1908, egli continuava a chiamarsi Lawrence Griffith serbando i nomi « David Wark » per i giorni della gloria, che credeva di raggiungere come scrittore di libri.

La tecnica primitiva della macchina da presa era di fotografare la scena da una certa distanza, come se tutti gli attori fossero su di un palcoscenico e Griffith fu il primo a portare la « camera » vicino ad un solo attore. Il risultato, chiamato « full shot », fu l'antenato del « primo piano ». Griffith portò la macchina molto indietro per i « campi lunghi »; la diresse coraggiosamente verso l'oggetto del pensiero dell'attore, invece di adoprare il pallonesogno che usava allora. Viene attribuita a lui anche la dissolvenza.

Ma Griffith faceva solo degli esperimenti e, inoltre, era invischiato dalle nozioni immobilistiche dei suoi padroni. Quando Griffith fece un film di due rulli, questo venne presentato in due tempi poichè si credeva comunemente che un film di durata maggiore ai dieci-dodici minuti non avrebbe trattenuto l'attenzione del pubblico. Io ero di parere diverso e, in mezzo alla derisione generale, insistevo

che per un buon film la gente sarebbe rimasta a sedere anche per un'ora e più.

Il film a soggetto non fu un'idea originale dato che corrispondeva semplicemente alla commedia teatrale media. Gli europei producevano alcuni film a rulli, ma quando giunsero negli Stati Uniti, il « trust » li spezzettò in rulli singoli prima di proiettarli. La verità era che, malgrado da dodici a quindici mila cinema proiettassero film almeno come parte integrante dello spettacolo, i film erano considerati come una mania destinata a declinare, se non proprio a sparire.

Decisi, quindi, di mettere le mie teorie alla prova: l'unico film disponibile era una versione in tre rulli della « Passione », realizzata in Europa. Ne comprai i diritti di proiezione ad un prezzo piuttosto alto. Il soggetto del film presentava dei problemi: quelli con sfondo religioso erano già stati proiettati con successo, ma ora molti uomini di chiesa erano contrari ai film in genere perchè immorali ed alcuni sostenevano che, data l'oscurità, i cinema invitavano alla licenza.

Per la mia prova, scelsi il nostro piccolo cinema di Newark dove ora si trova il magazzino Bamberger. Se il film avesse avuto accuse di sacrilegio o se il pubblico si fosse rifiutato di rimanere per tutta la durata della proiezione (circa 45 minuti), avrei rinunciato di provare anche a New York. Vi installai un organo e impiegai un abile organista di chiesa; i manifesti erano dignitosi e ben stampati.

Mi trovai a Newark molto presto la mattina della « prima ». A quei tempi, aprivamo il cinema presto e finivamo le proiezioni tardi, finchè il pubblico continuava ad affluire. Mi misi fuori del cinema ed osservai le donne che si recavano a fare acquisti. Queste si fermavano a guardare i manifesti con interesse e stavano ad ascoltare la musica religiosa dell'organo. Alcune entrarono; le seguii appena iniziò la proiezione. Fu una delle scene più notevoli cui abbia mai assistito: molte donne seguivano il film in religioso silenzio, alcune cadevano in ginocchio. Rimasi colpito dalla potenza morale dello schermo; al tempo stesso, l'eccesso di emozione mi stava ad indicare la enormità del disastro che avrebbe potuto sopraffare il mio esperimento.

Tornai ad aspettare in strada: ero sicuro che sarebbe apparso uno o più rappresentanti delle varie religioni. Il film era stato ormai

proiettato un paio di volte e, naturalmente, gli affissi erano esposti dalla sera prima. Una sola obiezione sarebbe bastata a chiudere lo spettacolo. La perdita di denaro sarebbe stata per me meno importante che la perdita dell'occasione di provare le mie teorie sul pubblico. Verso le undici, arrivò un vecchio prete e mi feci avanti per dargli il benvenuto. Prima però che entrasse, volli spiegargli che era uno spettacolo profondamente religioso nel tono e che per molti esso aveva rappresentato una vera esperienza religiosa. Feci presente, per inciso, che se avesse avanzato una qualsiasi riserva, il film sarebbe stato smontato.

Dopo avermi ascoltato in silenzio, il prete entrò e vide il film. All'uscita, mi strinse la mano, mi ringraziò e se ne andò senza una parola di commento. Le ore che seguirono furono piene di ansia, ma nessuna chiamata venne quel giorno nè mai. Il film ebbe un buon incasso a Newark e, successivamente, negli altri nostri cinema. Ciò confermò che i film a soggetto avrebbero avuto successo anche se i miei colleghi rimanevano scettici come sempre.

Recentemente, ho trovato nella mia biblioteca un volume intitolato « Il teatro della scienza » di Robert Grau, pubblicato nel 1914, che precisava che avevo « la faccia e gli occhi di un sognatore ». Non so se Grau, una ben nota personalità del teatro di quei tempi, fosse adatto ma penso che egli fosse più vicino al vero dei biografi successivi che mi hanno definito un « freddo ». Grau mi aveva ogni tanto ascoltato su questo argomento ed anche se riferisce con troppa formalità le mie parole, voglio ugualmente riportare un brano del suo libro.

« Pensa che cosa avremmo oggi se avessero inventato il cinema cinquecento anni fa (è Grau che riporta le mie dichiarazioni). Considera come la storia si sarebbe arricchita e come sarebbero migliorati i mezzi di insegnamento. Pensa con quanta intimità si sarebbero rivelate tutte le grandi figure nella storia del teatro: Shakespeare, David Garrick, Kemble, Macready, Edwin Forrest, Rachel. La luce del loro genio sarebbe imperitura e brillerebbe con la stessa intensità dei migliori anni della loro gloriosa carriera. Quale differenza avrebbe ciò portato all'umanità! Se potremo offrire alle generazioni future ciò che nella nostra epoca non abbiamo potuto avere, ne sarò più che soddisfatto ».

L'uso di un linguaggio così forbito mi avrebbe procurato una brutta serata da Shanley data la presenza di maestri dell'ironia

quali Marcus Loew e Sam Bernard. Eppure, il mio pensiero si muoveva in tal senso ed una sera mentre stavo rientrando a casa con la sotterranea, scovai una dicitura che esprimeva le mie idee. Avendo la mente stanca, la buttai giù sul rovescio di una busta; purtroppo, la mattina dopo non riuscivo più a decifrare la mia scrittura. Finalmente, dopo molti studi, riuscii a leggere la frase: « Attori famosi in opere famose ».

Realizzare questo piano era un'impresa grandiosa per un esercente di piccoli cinema e teatri di varietà. Calcolando le interessenze che avevo in diverse attività, compresa la società Loew, valevo circa quattrocentomila dollari. Loew si occupava di « numeri » poco costosi di varietà, lasciando i più cari al circuito Keith. Quando si ricorda che perfino gli attori di terzo piano avevano allora il massimo disprezzo per il cinema, si potrà subito capire che non mi trovavo in una posizione ideale per interpellare i grandi attori o i grandi produttori. C'era bisogno di un uomo che avesse grande influenza nel mondo teatrale.

Pensai naturalmente a Billy Brady ed un giorno, facendo colazione insieme, lo abbordai con la mia proposta. Prima che potessi spiegarmi, mi interruppe gentilmente:

« Adolph — mi disse — ti svelerò un segreto. Prima che mia moglie acconsentisse a sposarmi, dovetti promettere di rinunciare a promuovere incontri di boxe. Quindi, se ho abbandonato i combattimenti di pugili, come vuoi che mi metta a produrre film? ».

La risposta mi tagliò corto; ma quando, alcuni anni più tardi, Brady si mise a produrre film, egli aveva perduto un'occasione d'oro.

Poi si presentò l'occasione di provare le mie teorie su scala abbastanza grande: un giorno, Carl Laemmle portò Edwin S. Porter al Comedy Theater per presentarmelo. Conoscevo bene Laemmle, la cui vita aveva molto in comune con la mia: era sbarcato solo a New York dalla Germania a 17 anni con cinquanta dollari in tasca. Per venti anni aveva poi lavorato ad un misero salario in un negozio di confezioni a Oshkosh nel Wisconsin. Nel 1906 aveva poi aperto a Chicago un piccolo cinema da dieci cents e la sua ascesa fu rapida. Lo chiamavano Laemmle « il fortunato », il che non era proprio esatto anche se diceva anche lui così. Era un uomo piccolo, pieno di energie che si muoveva come una trottola, preferiva sempre mandare un telegramma in sostituzione di una lettera.

Avevo cercato invano di convincerlo ad interessarsi dei film a soggetto.

Porter, impassibile, con un grosso sigaro in bocca, mi annunziò che aveva lasciato la Edison per costituire una sua società, la Rex. Quel giorno, parlammo di molte cose ma ciò che colpì la mia attenzione fu la notizia che Louis Mercanton, un produttore francese, voleva fare un film di quattro rulli con la famosa Sarah Bernahrdt sulla popolare commedia « La regina Elisabetta ». Malgrado avesse quasi settant'anni, la grande attrice recitava regolarmente, quasi sempre in Francia. Porter mi disse che Mercanton era fermo per mancanza di fondi e questo mi dette lo spunto. Prima di tutto, avendo una grande ammirazione per Sarah Bernhardt non ero mai mancato a una sua recita: la possibilità di portarla sullo schermo mi faceva un enorme piacere e questo poteva essere la prova ideale delle mie idee sui films a soggetto.

Dopo che Porter e Laemmle se ne furono andati, mi fermai a riflettere. Il giorno seguente mi incontrai con il rappresentante di Mercanton in America; discutemmo insieme la possibilità di ottenere i diritti per il Nord America ed alla fine accettai di pagarli quarantamila dollari, anticipando il denaro in modo da permettere a Mercanton di proseguire nella produzione del film.

Era un grosso rischio, ma al tempo stesso pensai che, mentre stavo aspettando il film « La regina Elisabetta », ne potevo correre un altro, mettendomi a produrre films a soggetto in America.

Marcus Loew, appena ebbe udito le mie intenzioni, si sentì in dovere — come vecchio amico di famiglia — di avvertire mia moglie che avevo perduto la testa e che vedeva già il mio denaro fare la stessa fine.

(*continua*)

Titolo originale: The Public is Never Wrong - *traduzione di VIERI NICCOLI*.
 - Ediz. originale: G.B. Putnam's Sons, New York.
Le prime due puntate sono state pubblicate su « Bianco e Nero » Anno XVII, n. 11-12, novembre-dicembre 1956 e Anno XVIII, n. 2, febbraio 1957.

Vita del C. S. C.

Di fronte alla richiesta, effettivamente espressa, di iniziative di diffusione della cultura cinematografica, ed alla richiesta potenziale facilmente verificabile ogni volta che una iniziativa in questo senso viene organizzata da taluni gruppi ed intorno ad essa si raccolgono inspiegabilmente a prima vista, numerosissime adesioni, si pongono molti problemi importanti.

Il Centro Sperimentale di cinematografia, proprio in seguito all'alto numero di richieste che gli pervengono all'inizio di ogni anno accademico ha deciso ora di affrontare organicamente il problema. Innanzitutto va fatta una constatazione: che le richieste sono in continuo aumento ed esse cercano una risposta e una corrispondente iniziativa, sul piano culturale e sul piano organizzativo, che superi la crisi che travaglia da alcuni anni le tradizionali osservazioni di cultura cinematografica. Pertanto i problemi che sorgono riguardano la impostazione e la metodologia delle iniziative.

Le cattedre popolari di cultura cinematografica organizzate durante il 1956 dal Centro Sperimentale di cinematografia, come iniziative a carattere di esperimento e di preparazione per un programma più organico e più vasto, hanno permesso alcune interessanti osservazioni. In particolare le inchieste sul rapporto cinema-pubblico, realizzate parallelamente allo svolgimento delle cattedre popolari, hanno approfondito le prime generiche osservazioni, consentendo la elaborazione di una serie di ipotesi sulle iniziative di diffusione della cultura cinematografica che andranno verificate e ulteriormente approfondite nella pratica concreta del lavoro. Va qui sottolineato che molte delle Cattedre popolari e delle inchieste furono svolte in località tipicamente contadine e operaie, in Sardegna, nelle Puglie e nella Lucania.

Il primo problema che si pone oggi è, dunque, quello di dare una impostazione organica alle iniziative. Esse si configurano come « Corsi di cultura cinematografica » che comprendono un ciclo di film raccolti secondo particolari criteri. Questi criteri possono essere storico-culturali, cioè relativi alla storia del cinema e quindi alle diverse epoche e nazionalità della produzione cinematografica, ma possono e devono essere, soprattutto nella fase iniziale delle iniziative, criteri più generali e generici. Quasi sempre in questa fase più propriamente propedeutica alle iniziative di diffusione della

cultura cinematografica, il criterio di scelta del ciclo di film deve richiamarsi ai temi e agli elementi interni del film che consentono un immediato aggancio con l'interesse umano e culturale di determinate comunità di spettatori. Ogni ciclo di film, inoltre, viene accompagnato da una scheda, critico-informativa sul ciclo stesso e su ogni singolo film.

Però, accanto a queste soluzioni puramente orientative, si poneva il problema organizzativo e metodologico, cioè la reale possibilità di dar vita ai « Corsi di cultura cinematografica ». Per risolvere questo problema il Centro Sperimentale di cinematografia ha organizzato un seminario di studi, invitando a parteciparvi i suoi futuri collaboratori periferici, allo scopo di preparare responsabili di « Centri regionali per la diffusione della cultura cinematografica » e « Direttori di dibattiti cinematografici ». Convocato recentemente, questo seminario di studi si è svolto durante sette giorni procedendo in due direzioni parallele, la prima teoria di studio e la seconda pratica di esercizio. Sono state svolte, infatti, relazioni su « Cultura cinematografica » (Di Giammatteo), « Esperienze odierne di cultura cinematografica » (Lonero), « Cinema e società » (Laura), « Prospettive di diffusione della cultura cinematografica » (Lacalamita), « Cultura popolare » (Motta), « Questioni di metodo di diffusione della cultura cinematografica » (Triscoli), « Iniziative particolari: le inchieste » (Ciccardini), « Sociologia e metodo delle inchieste » (Pinna), « L'organizzazione di corsi di cultura cinematografica » (Triscoli). Ad ogni relazione è seguito un ampio dibattito. Infine, durante il « seminario », sono stati proiettati quattro film d'archivio sui quali i partecipanti si sono esercitati ad eseguire delle presentazioni presupponendo che esse fossero dirette a un ben determinato gruppo di spettatori, nel caso particolare si trattava di insegnanti delle scuole di secondo grado che seguivano per la prima volta un corso di cultura cinematografica. Le singole presentazioni dei film sono state poi discusse dai partecipanti alla luce degli elementi emersi attraverso le singole relazioni.

Il « seminario di studio » è servito, in sostanza, a porre in evidenza alcuni elementi essenziali per strutturare le iniziative di diffusione della cultura cinematografica. Il primo — che è già stato qui considerato — riguarda i criteri di scelta dei cicli di film. Altri elementi essenziali sono stati considerati quelli riguardanti la presentazione del film, la discussione tra gli spettatori e, preliminare a questi in sede organizzativa, la motivazione del gruppo di spettatori da far partecipare all'iniziativa. Come gruppo di spettatori, si può dire che l'iniziativa possiede una impostazione organica se si tratta di una comunità omogenea; cioè, per esempio, un paese, un posto di lavoro o una scuola. L'iniziativa portata all'interno della comunità omogenea ha maggiori possibilità di riuscita, sopratutto se essa si configura alle condizioni storiche sociali e culturali della comunità stessa.

La presentazione del film ha un valore propedeutico alla discussione che avviene dopo la proiezione. Essa deve essere di carattere informativo, con linguaggio semplice, sul regista, sul soggetto del film e sugli elementi importanti della narrazione, evitando, soprattutto nel caso di spettatori poco provveduti sul piano estetico, informazioni e notizie diverse da quelle sul

contenuto. Va tentata, nei limiti del possibile, una forma problematica della presentazione, in termini di domande indirette, esemplificando su quelle occasioni, offerte dal film, di aggancio ai temi più generali della vita e dei sentimenti ai quali il contenuto del film si richiama. Si tratta, come appare, di un tentativo per non lasciare impregiudicato, ma anzi per favorire la discussione, sollecitandola e richiedendola. Attraverso la discussione, si realizza la partecipazione attiva dello spettatore al fenomeno cinematografico, alla analisi del film, all'espressione di giudizi su di esso. Infine la conclusione del « direttore di dibattito » ha il compito di riassumere la discussione collocandola in un giudizio storico e culturale del film.

Tutti questi elementi di orientamento e di metodologia per i « corsi di cùltura cinematografica » prima di essere perentoriamente indicati, sono emersi dal contesto e dal logico sviluppo delle varie relazioni, intese tutte ad individuare i vari aspetti delle esperienze di cultura cinematografica del dopoguerra e le situazioni storiche e culturali dove esse si sono svolte e si potranno svolgere in futuro. In ogno caso gli sviluppi futuri di queste iniziative del Centro Sperimentale di cinematografia tendono a caratterizzarsi in forme di partecipazione autonoma alle iniziative da parte dei gruppi interessati. In altre parole la caratteristica principale di queste iniziative è di non avere nè l'intenzione nè l'aspetto di un insegnamento, o di un'imposizione, e per ciò stesso di essere iniziative paternalistiche, ma di essere occasioni e strumenti di libero e autonomo sviluppo culturale. In questo senso il prof, Lacalamita, presidente del C.S.C., inaugurando il « seminario » alla presenza dell'on. Brusasca, Sottosegretario allo Spettacolo, ha detto che lo obiettivo da raggiungere nelle iniziative è quello dell'autoprogrammazione da parte dei gruppi interessati di spettatori, cioè della partecipazione e determinazione delle iniziative da parte di coloro ai quali sono dirette.

Anche in sede giuridica i « corsi di cultura cinematografica » del Centro Sperimentale di cinematografia sono considerati un *servizio,* posto a disposizione di chiunque lo richieda, sia che si tratti di associazioni tradizionali o di gruppi nuovi. L'obiettivo è di comune interesse per tutti: libere diffusioni della cultura cinematografica per rispondere alle richieste avanzate ed alle ampie esigenze esistenti. Anche questo è, in definitiva, un contributo per far uscire del tutto il cinema dai baracconi da fiera, in senso metaforico, entro i quali esso troppo spesso ancora rimane.

C.T.

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11 3-1952
Nuova Grafica - Roma - Tel. 378.441

Il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, ha iniziato la preparazione di una Enciclopedia Generale Internazionale del Cinema che avrà per titolo

filmlexicon degli autori e delle opere

L'opera comprenderà tre volumi. I primi due conterranno un DIZIONARIO BIOGRAFICO completo di tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione cinematografica, in tutti i Paesi del mondo, dalla nascita del cinema sino ad oggi (registi, produttori, attori, operatori, musicisti, scenografi, soggettisti e sceneggiatori, costumisti, tecnici). Ogni voce conterrà brevi ma esaurienti cenni biografici, l'elenco completo dei films di cui l'interessato è stato autore o collaboratore (con titolo originale e titolo della versione italiana), una eventuale bibliografia.

Il terzo volume sarà dedicato ai films più importanti della storia del cinema in tutti i Paesi, e comprenderà non solo le opere di indiscusso valore artistico ma anche quelle che hanno segnato una tappa comunque significativa, dal punto di vista tecnico come sociale, morale o ideologico o di costume. Ogni voce di questo volume dedicato alle OPERE conterrà:

Il titolo originale, il titolo della versione italiana, l'elenco dei tecnici e degli attori, l'anno di produzione e il Paese di origine, un cenno sull'importanza storica dell'opera, un sunto chiaro e completo della vicenda, l'indicazione del luogo presso cui il film si trova (oppure, nel caso che il film sia andato distrutto, la relativa indicazione), una bibliografia essenziale.

Data la mole, la novità e l'importanza della iniziativa — la prima di questo genere che appaia nel mondo — la raccolta del materiale richiede la più vasta e qualificata collaborazione internazionale. Si invitano perciò tutti gli interessati, in ogni Paese del mondo, a fornire le indicazioni che li riguardano ed a facilitare il più possibile il lavoro di redazione.

Inoltre, si pregano tutti gli studiosi di problemi cinematografici di mettersi in contatto con la redazione per fornire quei suggerimenti e quel materiale che essi giudicassero interessante per il

filmlexicon degli autori e delle opere

e di segnalare le eventuali altre persone (filmologi, ricercatori, schedatori, titolari di ditte cinematografiche, privati possessori di films o di documenti, ecc.) che potrebbero recare un contributo alla migliore riuscita dell'opera.

Tutta la corrispondenza va indirizzata a:

Centro Sperimentale di Cinematografia
Redazione di **filmlexicon degli autori e delle opere**
roma, via cola di rienzo, 243